

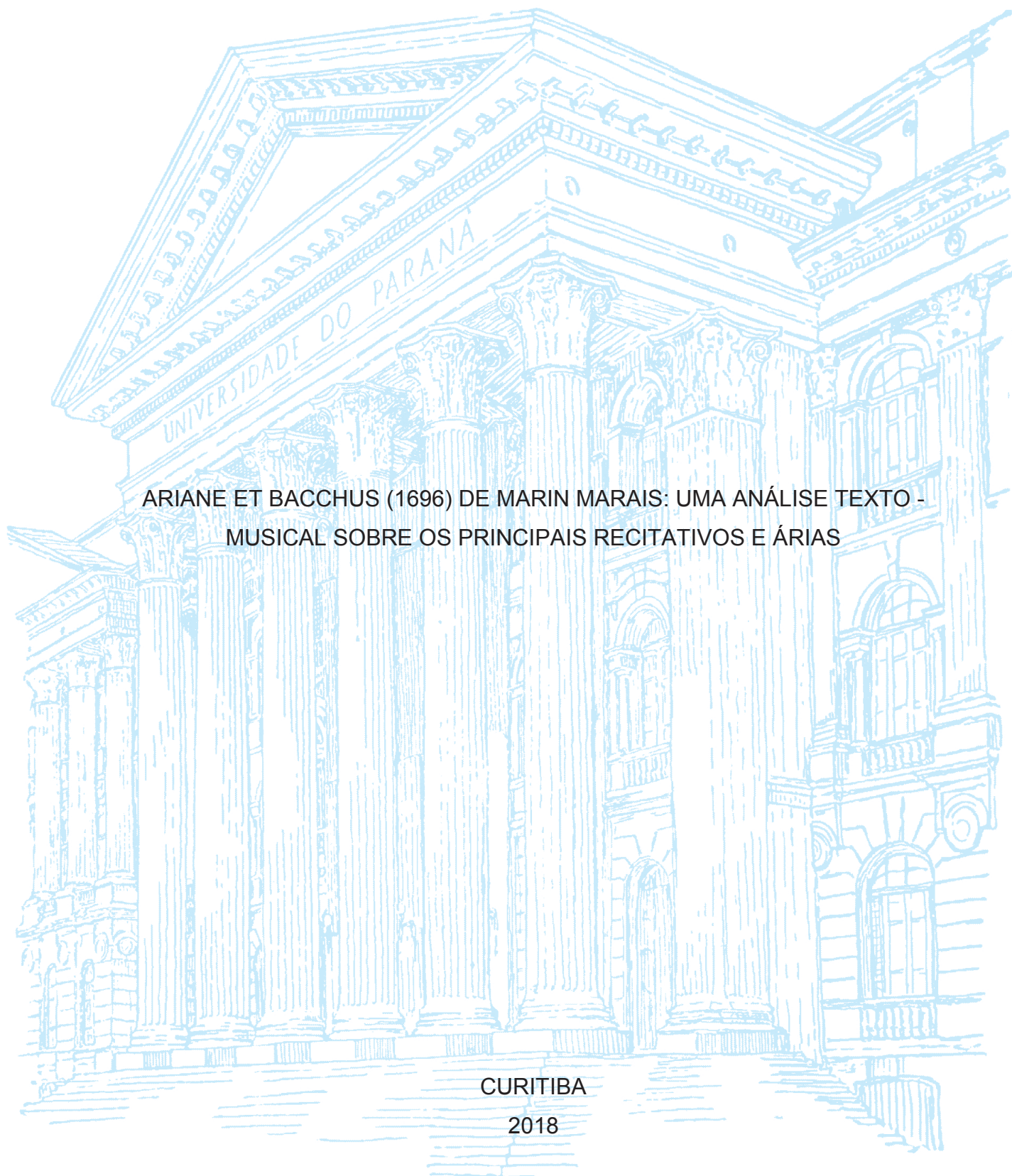
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

RUBENS ROSA ALVES FILHO

ARIANE ET BACCHUS (1696) DE MARIN MARAIS: UMA ANÁLISE TEXTO -  
MUSICAL SOBRE OS PRINCIPAIS RECITATIVOS E ÁRIAS

CURITIBA

2018



RUBENS ROSA ALVES FILHO

ARIANE ET BACCHUS (1696) DE MARIN MARAIS: UMA ANÁLISE TEXTO -  
MUSICAL SOBRE OS PRINCIPAIS RECITATIVOS E ÁRIAS

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, como requisito à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof. Dra. Silvana R. Scarinci

CURITIBA

2018

Catálogo na publicação  
Sistema de Bibliotecas UFPR  
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/ Batel (AM)  
(Elaborado por: Sheila Barreto CRB9-1242)

Alves Filho, Rubens Rosa

Ariane et Bacchus (1696) de Marin Marais: uma análise texto-musical sobre os principais recitativos e árias. / Rubens Rosa Alves Filho – Curitiba, 2018.

187 f.

Orientadora : Profa. Dra. Silvana Ruffier Scarinci

Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

1. Ópera Francesa. 2. Marin Marais. I.Título.

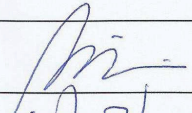
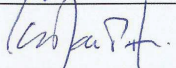
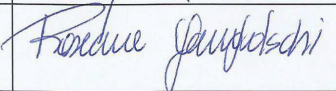
CDD 780

## PARECER


Defesa de dissertação de mestrado de **Rubens Rosa Alves Filho** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Silvana Scarinci**, **Marcos Tadeu Holler** e **Roseane Yampolschi**, arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação: "*Ariane et Bacchus (1696): de Marin Marais: Uma Análise Texto-Musical dos Principais Recitativos e Árias*".

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Silvana Scarinci (UFPR)		Aprovado
Marcos Tadeu Holler (UDESC)		Aprovado
Roseane Yampolschi (UFPR)		Aprovado

Curitiba, 18 de maio de 2018.

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosane Cardoso de Araújo  
Coordenadora do PPGMúsica





Dedico o presente trabalho aos meus amados pais.

Suely (*in memoriam*) & Rubens, os maiores e melhores incentivadores e apoiadores.

Essa conquista é nossa!

## **AGRADECIMENTOS**

À Universidade Federal do Paraná, em especial ao PPGMúsica, seu corpo docente, à coordenação, na figura da professora Dra. Rosane Cardoso de Araújo, ao secretário do programa de pós-graduação em música, Gabriel Snak por sua solicitude, e demais funcionários. Aos professores que compuseram minhas bancas de qualificação e defesa, professora Dra. Roseane Yampolschi e professor Dr. Marcos Holler, muito grato pelos apontamentos, foram de grande ajuda. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela concessão da bolsa pelos últimos oito meses desse mestrado.

A todos os professores que contribuíram, ao longo de minha formação acadêmica, com seus valiosos ensinamentos e serviram de exemplo, permitindo e motivando minha chegada até aqui.

Aos queridos amigos, Viviane Kubo, Anderson Ombrellino, Daniele Oliveira, Leticia Burtet e Thiago Montero, se cheguei até o fim desse mestrado também foi graças a vocês, obrigado pelo carinho, compreensão e apoio, vocês ajudaram a fazer dessa jornada algo um pouco mais fácil e leve.

Em minha vida academia tive a honra e a felicidade de ter sido aluno de grandes mulheres, a quem sou profundamente grato. Mimi Luck, minha primeira professora de canto, Dra. Helena Loureiro, uma de minhas revolucionárias professoras na Universidade Estadual de Londrina, incentivadora para vida acadêmica, Ma. Denise Sartori, querida professora durante os anos de Escola de Música e Belas Artes, exemplo de cantora e artista.

Por fim, minha mais profunda gratidão Disserta à minha querida orientadora, professora Dra. Silvana Scarinci, a peça fundamental nesse processo. Graças aos seus esforços, seu vasto conhecimento e seu contagiante amor pela música antiga, exemplo a ser seguido, cheguei ao fim desse trabalho, certo que evolui enquanto pessoa, músico e professor. Muito obrigado por todo carinho e consideração ao longo desses dois anos, obrigado por respeitar minhas limitações e problemas pessoais e por saber, com ternura e amor, tirar de mim o meu melhor. Apenas grandes pessoas sabem fazer isso!

*“Há uma Primavera em cada vida: É preciso cantá-la assim florida, Pois se Deus nos deu voz, foi pra cantar!”*

*(Florbela Espanca)*

## RESUMO

No presente trabalho apresentamos uma análise texto-musical dos principais recitativos e árias de quatro personagens da *tragédie en musique*, *Ariane et Bacchus*, de Marin Marais, composta em 1696. Para chegarmos até as análises, abordamos, primeiramente, três temas que formam as bases da tragédia musical francesa – tragédia clássica, versificação e declamação. Depois de refletirmos sobre a gênese da ópera na Itália, berço desse gênero musical, focamos em sua criação na França, país de origem de Marin Marais, compositor de *Ariane et Bacchus*. Logo após, apresentamos as definições dos tipos de recitativos e ária e por fim, apresentamos as análises, em que os elementos textuais e os musicais são interpretados de forma correlacionada.

**Palavras chave:** *Tragédie en musique*. Ópera francesa. Barroco. Marin Marais.



## ABSTRACT

In the present work we present a text-music analysis of the main recitatives and arias of four characters from the *tragédie en musique*, *Ariane et Bacchus*, by Marin Marais, composed in 1696. In order to get to the analyzes, we first address three themes that form the basis of French musical tragedy – classical tragedy, versification and declamation. After reflecting on the genesis of the opera in Italy, the birthplace of this musical genre, we focused on its creation in France, the country of origin of Marin Marais. Subsequently, we present the definitions of the types of recitatives and aria and, finally, we present the analyzes, in which the textual and musical elements are interpreted in a correlated way.

**Keywords:** *Tragédie en musique*. French opera. Baroque. Marin Marais.

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO .....	11
1 INTRODUÇÃO .....	12
2 TRAGÉDIA CLÁSSICA FRANCESA – <i>Tragédie classique</i> .....	16
3 VERSIFICAÇÃO FRANCESA .....	30
3.1 Versificação, definição .....	31
3.2 Elementos da versificação .....	31
3.3 Versificação Francesa .....	38
4 DECLAMAÇÃO .....	51
5 <i>DO DRAMMA PER MUSICA À TRAGÉDIE EN MUSIQUE</i> .....	60
5.1 O nascimento da Ópera – Itália .....	61
5.2 Nascimento da ópera francesa .....	65
5.3 <i>Tragédie en musique</i> – a ópera Francesa .....	67
5.4 De Jean-Baptiste Lully a Marin Marais .....	71
6 <i>LE RÉCITATIF... L’AIR</i> .....	72
6.1 Palavra cantada, o recitativo francês .....	73
6.2 <i>Air, Petit Air, Ariette</i> – Ária .....	79
6.3 SINOPSE – <i>Ariane et Bacchus</i> .....	81
7 ANÁLISE TEXTO-MUSICAL .....	84
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	175
REFERÊNCIAS .....	179
APÊNDICE 1 - TIPOS DE RECITATIVO .....	184
ANEXO 1 – <i>RÈGLE DE COMPOSITION</i> - CHARPENTIER .....	187

## APRESENTAÇÃO

O estudo da música francesa ao longo das minhas duas graduações em música, licenciatura em música e bacharelado em canto, deu-se de forma superficial e muito resumida. Com raras exceções, como ao estudar a música da idade média, a música moderna e os outros nomes principais dos demais períodos da história da música deste país. Consequentemente, muitos outros compositores foram relegados e suas obras trilharam o mesmo caminho.

Marin Marais (1656 – 1728) foi um desses casos, só vindo a ter contato com sua obra por conta da extensiva pesquisa desenvolvida pelo grupo LAMUSA<sup>1</sup>, com o qual já tive a grata oportunidade de cantar em diferentes momentos, antes de ingressar no mestrado, aprofundando-me no universo da música antiga.

Já durante o mestrado, juntei-me ao grupo de pesquisa LAMUSA contribuindo com a grande investigação coletiva acerca de Marin Marais e sua obra *Ariane et Bacchus* de 1696, a qual tive como objeto de pesquisa, resultando neste trabalho. Um dos frutos de nossos esforços foi a edição moderna de *Ariane et Bacchus* e o outro foi a singular oportunidade de interpretarmos esta *tragédie en musique*, no meu caso, o personagem *Le Roy*.

Optou-se por estudar uma obra de Marin Marais por ser de um compositor francês, pouco executado e estudado (há pouquíssimos trabalhos ao seu respeito), pelo ineditismo da peça, pela oportunidade singular de acompanhar de perto a edição desta obra, contribuindo com esta pesquisa e por se tratar de uma ópera, indo ao encontro de minha formação enquanto músico, cantor e de meu desejo de desenvolver uma pesquisa relacionada com o universo do canto lírico.

---

<sup>1</sup> Laboratório de Música Antiga da Universidade Federal do Paraná

## 1 INTRODUÇÃO

A ópera é uma obra de arte completa, é o produto da intersecção de três áreas – Literatura, Música (vocal e instrumental) e Teatro, que se fundem resultando em uma obra singular, podendo vir a ser total<sup>2</sup>, uma vez que a dança e as artes plásticas também podem ser usadas como mais uma linguagem artística inserida no enredo.

Sua gênese ocorreu em solo italiano, e apenas décadas mais tarde, em 1673 com *Cadimus et Hermione* de Lully, foi quando a França adentrou neste universo. Sendo assim, podemos dizer que a ópera francesa é fruto do absolutismo, uma vez que foi na corte do Rei Sol, Louis XIV<sup>3</sup>, que este novo tipo de arte nasceu e se desenvolveu.

As músicas e os enredos compostos para as *tragédies Lyrique*, como foram inicialmente chamadas as *tragédies en musique*, não eram apenas com o intuito de entretenimento, também havia um interesse político, pois eram usadas por Louis XIV para promover sua imagem e seus feitos e conjuntamente criar uma identidade francesa, contribuindo na formação de um Estado absolutista.

Graças aos incentivos reais, grandes artistas, teóricos, escritores e compositores emergiram neste período e contribuíram com suas habilidades para criação de uma arte genuinamente francesa, indo ao encontro do desejo de Louis XIV. Dentre eles, temos Jean-Baptiste Lully, o idealizador da *tragédie en musique*, que instigado pela nova forma de declamar os textos trágicos, desenvolvido por Racine, transformou o declamar raciniano em música, promovendo o nascimento da ópera francesa.

Lully estabeleceu os princípios da tragédia musical francesa, os quais foram seguidos por outros compositores, sendo Marin Marais um deles. Marais desenvolveu uma sólida carreira enquanto instrumentista e compositor, contemplando, sua obra, peças tanto instrumentais quanto vocais. Dentre seus principais trabalhos, os que chegaram até os dias de hoje e são interpretados com maior frequência são suas peças para viola da gamba; já suas quatro óperas não receberam a mesma atenção.

A *tragédie en musique Ariane et Bacchus*, por exemplo, ficou mais de 300 anos sem ter sua partitura editada e sua música interpretada e apreciada pelos

---

<sup>2</sup> Ideia apresentada por Richard Wagner durante o Romantismo alemão (“*Gesamtkunstwerk*” – Obra de Arte Total).

<sup>3</sup> Louis XIV reinou de 1661 até 1715.



ouvidos contemporâneos, com isso, esta obra se torna uma rica fonte de pesquisa. Ao nos voltarmos para esta preciosa obra, estamos reparando séculos de esquecimento e trazendo todo um universo à tona, que vai além do universo musical.

Das três linguagens artísticas citadas no início, são também três os conteúdos não musicais que formam as bases da *tragédie en musique* - a tragédia clássica, a versificação francesa e a declamação, que ao serem transformados em música, passamos a ter um produto com características cênico-musical particulares, sendo a parte vocal uma delas.

A voz solista nas obras do Barroco francês foi escrita para se aproximar da fala, uma vez que o texto é mais importante que a música. Como consequência, a música vocal que predomina nessas obras é o recitativo, o falar-cantando, e com menor destaque, as árias.

Para melhor compreensão desta pesquisa, apresento a seguir o roteiro dos capítulos que são contemplados neste trabalho.

No primeiro capítulo, Tragédia clássica francesa - *tragédie classique*, apresentamos sua origem, trazendo o principal nome quando falamos em tragédia: Aristóteles e sua obra, *A Poética*; e como esta obra impactou nas ações realizadas pelos teóricos e literatos franceses para chegarem até a *tragédie classique*, quando irão emergir nomes como Corneille e Racine, em diferentes momentos. A relação deste capítulo com a *tragédie en musique* tem estreita ligação, uma vez que a tragédia musical absorveu, praticamente na íntegra, os elementos, as regras e os conceitos presentes na tragédia cênico-literária.

Na sequência, o capítulo sobre versificação francesa, o qual se faz importante nesta pesquisa, pois a música na ópera barroca do século XVII se estruturou tendo como alicerce o texto, por consequência, carregou consigo os elementos e as regras advindas da versificação. De início, no capítulo, são apresentados os componentes gerais da versificação e na sequência a versificação francesa, suas particularidades no que diz respeito à forma, verso, estrofe, metrificação, ritmo, rima e encadeamento, sendo estes elementos também usados no libreto das óperas, e por fim, os aspectos históricos.

A respeito da relação texto-música, este trabalho comunga com a definição metodológica de Gary Tomlinson (1990), a qual parte do princípio que:

Composições vocais são textos dentro de textos, pois eles carregam significados dentro de significados [...] As considerações sobre a coerência interna da obra devem agora envolver não só a música, mas a poesia e a interação das duas. Já as considerações sobre o lugar da obra em tradições de trabalhos semelhantes devem agora se referir tanto às tradições puramente poéticas como às poético-musicais (apud KUBO, 2013, p. 45).

Declamação é o assunto do terceiro capítulo, nele apresentamos um breve apanhado histórico a partir de suas origens, principais nomes e como se deu seu início na França. Em seguida, Jean Racine e sua declamação se tornam o foco – como surgiu, como era pensada no século XVII, suas peculiaridades e sua relação com o universo operístico, estabelecendo uma conexão direta com Jean-Baptiste Lully, o responsável por transformar a declamação raciniana em música, dando vida a ópera francesa.

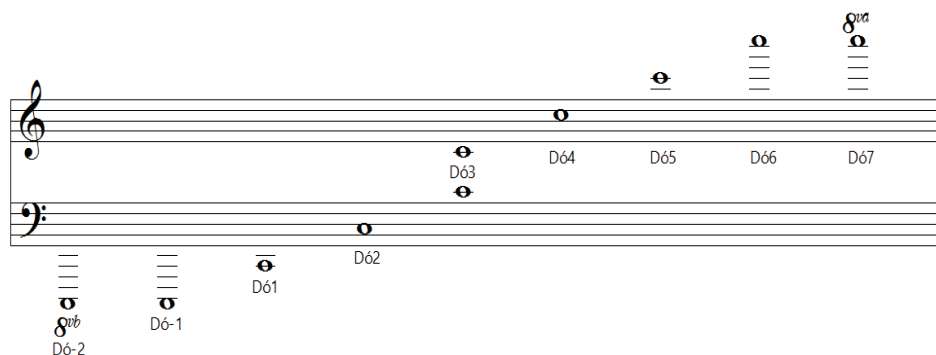
O capítulo do *dramma per musica à tragédie en musique* nos guia pela história da ópera, concentrando-se na gênese deste gênero musical em dois países, Itália e França. Iniciamos pela Itália por ser onde tudo começou e também pelo *dramma per musica* ter sido uma das referências para os compositores franceses; em seguida passamos para o nascimento da ópera francesa, trazendo um breve apanhado histórico, os tipos de música vocal que antecederam a *tragédie en musique* e terminamos o capítulo destacando sucintamente as contribuições dos dois principais nomes para este trabalho, Lully, por ser o pai da tragédia musical francesa, e Marin Marais, o compositor de *Ariane et Bacchus*, nosso objeto de pesquisa.

Como quarto capítulo temos a apresentação dos tipos de recitativos e ária utilizados nas *tragédie en musique* e a conceptualização dos mesmos. As definições apresentadas neste capítulo serviram de subsídio para as análises, ajudando na distinção entre recitativo e ária e na classificação dos mesmos.

Por fim, apresentamos as análises dos principais momentos de quatro personagens – Ariane e Bacchus, protagonistas e Adraste e Junon, antagonistas. Buscamos identificar as relações existentes entre texto e música, e também os elementos recorrentes e os singulares, traçando o perfil musical dos personagens em diferentes situações com o intuito de caracterizá-los; para tanto, uma das ferramentas que nos auxiliou foram as *Règles de composition* de 1690 de Charpentier.

Dessa forma, este trabalho vai para além da partitura, abordando informações de diferentes áreas; com isso, alinha-se aos princípios da nova musicologia de Joseph Kerman, o qual defende uma análise musical que não se prende apenas em fatos e

elementos musicais, mas que dialoga de forma interdisciplinar. Para melhor compreensão, ao falarmos sobre as tessituras das linhas melódicas, seja da voz ou do acompanhamento instrumental, definimos a seguinte referência:



## 2 TRAGÉDIA CLÁSSICA FRANCESA – *Tragédie classique*

A tragédia sempre acompanhou os homens, seja na vida real ou no universo ficcional, dessa forma, as sociedades, desde a Grécia antiga, quando constam os primeiros registros literários a respeito da tragédia, valem-se desse gênero para contar algumas de suas histórias, proporcionando ao público momentos catárticos, purificando seus sentimentos, também servindo de ensinamento e advertência. Nomes como Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, Aristóteles, Lívio Andrônico e Sêneca, são alguns dos primeiros escritores que compuseram tragédias ou teorizaram sobre o gênero.

Muitas das obras dos mestres clássicos da Antiguidade passaram a ser traduzidas para o francês durante a era clássica da literatura<sup>4</sup>. O contato de escritores franceses, como Jodocus Badius (1462-1535), Lazare Baïf (1496-1547), Charles Estienne (1504-1564), Jacques Pelletier (1517-1582), Thomas Sébillet (1512-1589), entre outros, com obras de autores clássicos Greco-latinos aconteceu, significativamente, durante o Renascimento francês, quando também surgiu o grupo *La Pléiade*, o qual irá contribuir com as mudanças na literatura francesa. Segundo Moretto (2006),

na França, entre os vários movimentos culturais renascentistas, surge, pela metade do século XVI, o grupo La Pléiade, formados por poetas e eruditos, entre os quais Ronsard, Du Bellay, Dorat, que procuram uma renovação poética. Para enriquecer a língua francesa e especialmente sua poesia, procuram criar novos vocábulos, derivados do latim, por via erudita, neologismos, palavras compostas, palavras técnicas, palavras dialetais, ou palavras antigas, as quais não eram mais usadas. Além disso, a Pléiade [...] abandona os gêneros medievais, baladas, rondós, canções e retoma as formas da Antiguidade, a ode, a epístola, a sátira, a comédia e a tragédia. Com a Pléiade surgem, portanto, na França as primeiras reflexões sobre a arte (p. 66).

Esse movimento de resgate da cultura antiga intensificou-se de forma substancial no período Barroco, resultando no aumento de obras traduzidas, e também numa maior produção de tratados sobre arte e obras literárias em língua francesa.

---

<sup>4</sup> Período que vai do Renascimento/Classicismo (século XVI), passando pelo Barroco (1570 – 1650), até o Arcadismo/Neoclassicismo. Para alguns críticos, os autores posteriores à Renascença são chamados Neoclássicos, sendo chamados clássicos os autores da Antiguidade. Na França, ao contrário, são chamados clássicos os autores da antiguidade e os da Renascença, e neoclássica a arte do final do século XVIII. ” (MORETTO, 2006, p. 64).



Um dos mais importantes nomes que será retomado e que iria tratar da tragédia, sendo amplamente lido e utilizado como aporte teórico para estabelecer as bases da tragédia clássica, tanto na Itália e, posteriormente, na França, será Aristóteles, sendo que

só depois do Renascimento italiano que a *Poética* será verdadeiramente redescoberta no grande movimento de reavaliação e exumação da herança antiga [...] Sua leitura terá grande repercussão entre o público culto. [...] A França letrada logo se apaixona pelos debates provocados pelo modelo dramatúrgico descrito na *Poética*. Todo autor que pretenda qualidade ou que vise conquistar um poder econômico-intelectual deve reivindicar um conhecimento aprofundado da *Poética* e de seus comentadores (ROUBINE, 2003, p. 21-22).

Segundo Carlson (1997), as primeiras edições comentadas da *Poética* de Aristóteles foram feitas por holandeses e pelos italianos, Francesco Robortello (1548); Vincenzo Maggi (1550); Julius Caesar Scaliger (1561, responsável por introduzir na França a *Poética*) e Lodovico Castelvetro (1570). Apenas em 1671 O Senhor de Norville, como ficou conhecido, traduziu a *Poética* para o francês, porém, esse atraso não foi um empecilho para os teóricos franceses, os quais já haviam tido contato com a obra aristotélica e puderam colocar em prática suas explicações acerca da tragédia, estabelecendo parâmetros para composição da *tragédie classique*.

De forma geral, o aristotelismo imperou na literatura francesa do século XVII, sendo seguido por vários escritores, alguns de forma mais hermética, como Jean De la Taille (1540-1607), Pierre de Laudun d'Aigaliers (1575-1629), Georges Scudéry (1601-1667), Jean Vauquelin de La Fresnayer (1536-1606/08) e Jean Racine (1639-1699), ou como Pierre Corneille (1606-1684), que fez, em algumas de suas obras, uma leitura um pouco mais flexível e pessoal das ideias apresentadas por Aristóteles. Sobre isso Corneille nos diz:

Procuro sempre seguir o sentimento de Aristóteles nas matérias que ele tratou, e como talvez o entenda a meu próprio modo, não tenho ciúme de que um outro o entenda ao seu modo. O comentário do qual me sirvo mais é a experiência do teatro e as reflexões sobre o que vi agradar ou desagradar nele (apud MACHADO, 2006, p. 32).

Corneille foi de grande relevância não apenas na tragédia clássica francesa, mas também para *tragédie en musique*, pois abriu precedentes com suas obras. Em algumas de suas produções literárias ele não se limitou em seguir as regras

aristotélicas que estavam sendo implantadas na literatura e no teatro francês do século XVII.

Como exemplo, temos a obra *L'illusion Comique* (1636) em que Corneille extrapola a unidade de tempo, fazendo com que a ação se desenrole em vários meses, e a unidade de ação, que ele compõe apresentando três níveis de ação; já na obra *Le Cid* (1637) é a unidade de lugar que fica comprometida, uma vez que a história se passa em quatro lugares diferentes.

Essa liberdade, tão criticada por alguns teóricos e literatos, pode ter servido de justificativa e incentivo para alguns compositores, anos mais tarde, também não seguirem as regras aristotélicas de forma tão hermética, proporcionando à *tragédie en musique* a oportunidade de se desenvolver, trilhando um caminho paralelo à tragédia clássica francesa, retomando e ampliando a forma e os conteúdos tidos como trágicos.

Um dos maiores, se não o maior defensor das ideias aristotélicas na França, foi Jean Chapelain (1595-1674). Poeta e crítico literário, Chapelain foi um dos membros fundadores da Academia Francesa, o principal teórico responsável por adaptar o aristotelismo no teatro francês, estabelecendo suas características e definindo seus usos no século XVII.

Enquanto poeta, sua principal obra é o poema *La Pucelle* (1656), composto por doze cantos celebrando Joana D'Arc; já como crítico, sua primeira grande obra foi *Les sentiments de l'Académie Française sur la tragi-comédie du Cid* (1637), julgando o quão aristotélica, ou não, era a obra *Le Cid*, de Pierre Corneille.

O prestígio de Chapelain tem início quando, em conversa com Richelieu, cardeal e primeiro-ministro do rei Luís XIII, apresenta seus estudos sobre a *Poética* de Aristóteles e sugere para o cardeal que as três unidades, de ação, tempo e lugar, assim como a verossimilhança, passassem a ser incorporadas nas tragédias francesas.

Da *Poética*, além dos elementos citados acima, dois outros foram absorvidos pelo teatro clássico francês, sendo eles, a mimese e a catarse.

A *Mimesis* (mimese) é a imitação da natureza humana, ou seja, das ações dos homens, sejam elas boas ou ruins, não a natureza exterior. Dentre os conceitos apresentados por Aristóteles, este é o de capital importância, uma vez que impacta diretamente em todos os outros, como nas unidades de ação, tempo e lugar, na verossimilhança e no *Bienséance* (decoro).

*Kátharsis* (catarse) pode ser compreendida como purificação, libertação de sentimentos reprimidos, sendo as Artes o caminho possível para se conseguir vivenciar tais sentimentos, libertando-se. Aristóteles emprega estes dois termos ao apresentar sua definição de tragédia.

É, pois, a tragédia imitação [*mimesis*] de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação [*kátharsis*] dessas emoções (1998, p. 447).

Será essa definição de tragédia que os escritores, para conseguir levar aos palcos alguma obra, terão de seguir à risca, sendo investigados com frequência, tendo que se justificar quando não cumpriam as normas rigidamente estabelecidas por Chapelain a mando de Richelieu, podendo chegar a serem culpados de lesa-aristotelismo, pelos eruditos.

Segundo Roubine, “o apoio de Richelieu vai prolongar, no plano político, o poder intelectual que Chapelain adquiriu. Essa interferência vai contribuir em muito para fazer da ortodoxia aristotélica a base de uma arte oficial” (2003, p. 24); arte esta que passou a servir e a ser controlada pelos ideais absolutistas.

Richelieu foi o responsável por criar os caminhos que levaram ao absolutismo. Ajudou a centralizar o poder na pessoa do rei, limitou a influência dos nobres em assuntos políticos, deu mais autonomia e poder aos funcionários reais, possibilitou o acesso da burguesia a cargos da administração pública, entre outras manobras políticas.

Tanto controle político e social também acabou impactando nas artes. Assim, presume-se que as ideias contidas na *Poética* de Aristóteles foram defendidas, incentivadas e até mesmo impostas. Uma obra que defende uma linguagem sublime e personagens superiores, como por exemplo, deuses e reis, era o exemplo de sociedade que os absolutistas desejavam ver retratado. Esta arte elevada atingiu seu apogeu durante o reinado de Louis XIV, o qual foi um grande incentivador das artes.

A tragédia clássica francesa tem seu início entre os anos de 1630 e 1645. Resgatando os ideais de beleza Clássico, surge em oposição à tragicomédia, trazendo o equilíbrio entre ação e discurso, pautados nas regras Aristotélicas e em Horácio. Pierre Corneille foi o primeiro grande nome da tragédia clássica francesa,

tendo como obra de maior relevância, *Le Cid* (1636). Vale ressaltar que apenas décadas depois é que surgiram nomes como Racine e Boileau, este último com a importante obra *Art Poétique* (1674).

Além dos conceitos já apresentados anteriormente (mimese e catarse), a tragédia clássica francesa também foi estruturada à luz de outras ideias, sendo elas:

A razão, o velho mundo ocidental, após o Renascimento, passou de um sistema teocêntrico para um sistema antropocêntrico, priorizando, segundo Moretto, “não a razão cartesiana, pois a influência de Descartes só se fez sentir no fim do século XVII [...] A razão em que se baseiam os clássicos franceses do [início do] século XVII é o *bom senso*. ” (2006, p. 69). A aceitação de uma obra só era possível se ela estivesse de acordo com as regras do bom gosto e do bom senso ou *bienséance*, pautados na razão, que por sua vez deveria respeitar a verossimilhança.

A verossimilhança é aquilo que se assemelha à verdade, ou possui aparência de verdade. Uma obra pode levar o espectador a acreditar no que está sendo encenado, mesmo o público tendo ciência que não é possível de ocorrer na vida real, com isso, aceitam personagens, fatos e ações, desde que não geram algum estranhamento no enredo, trazendo, dessa forma, credibilidade para obra. De acordo com Aristóteles

Tanto na representação dos caracteres como no entrosamento dos fatos, é necessário sempre ater-se à necessidade e à verossimilhança, de modo que a personagem, em suas palavras e ações, esteja em conformidade com o necessário e verossímil, e que ocorra o mesmo na sucessão dos acontecimentos (p. 23)<sup>5</sup>.

Duas categorias de verossímil serão aplicadas na produção cênica do século XVI, *verossímil ordinário* e *verossímil extraordinário*, sendo Castelvetro e Chapelain, os principais teóricos a tratar sobre o assunto.

O *verossímil ordinário*, segundo Roubine, “é definido não apenas pela “necessidade”, pela própria lógica do encadeamento dos acontecimentos encenados, mas pela “credibilidade”, isto é, pelo crédito comum do espectador” (2003, p. 34). Como exemplo, podemos citar o estado emocional (desejo pela morte) em que se encontra Ariadne ao ser abandonada pelo seu amado Teseu. Os exemplos de

---

<sup>5</sup> Todas as citações de Aristóteles que referenciam apenas o número da página, foram extraídas do livro *Arte Poética*, em domínio público. Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=2235](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2235)> não constando ficha técnica.

verossímil ordinário e verossímil extraordinário foram extraídos da *tragédie en musique, Ariane et Bacchus* (1696) cujo libreto é de autoria de Saint-Jean<sup>6</sup> e música de Marin Marais. Mesmo sendo algo pouco comum, é uma situação possível de ocorrer com algumas pessoas, logo o público dá credibilidade ao sentimento de Ariadne.

ARIANE	ARIADNE
<p><i>Quel plaisir prenez-vous à prolonger ma peine?</i>  <i>Que ne me laissiez-vous mourir?</i>  <i>Sans vous, hélas! ma mort estoit certaine;</i>  <i>Sans vous je cessois de souffrir:</i>  <i>Ah! cruelle pitié, bonté trop inhumaine,</i></p> <p><i>Quel plaisir prenez-vous à prolonger ma peine?</i>  <i>Que ne me laissiez-vous mourir?</i></p>	<p>Que prazer tomais ao prolongar minhas penas?          Por que não me permitís morrer?          Sem vós, ai de mim, minha morte é certa;          Sem vós eu cessaria de sofrer:          Ah! Cruel piedade, bondade demasiado desumana,          Que prazer tomais ao prolongar minhas penas?          Por que não me permitís morrer?<sup>7</sup></p>

Já o *verossímil extraordinário*, “para Castelvetro, engloba qualquer acontecimento possível, mas pouco frequente. Quanto a Chapelain, o reduz ao encontro fortuito, o que é nitidamente mais restritivo” (apud ROUBINE, 2003, p. 34). Esta verossimilhança deveria ser aplicada com cautela e esporadicamente. Como exemplo, temos o surgimento de personagens presentes em *Ariane et Bacchus*, que complicam o enredo, mas não fazem parte do mito original.

Chapelain lançou um olhar mais analítico sobre a *Poética* de Aristóteles, questionando-se acerca da função de um enredo, e concluiu que uma obra deve comover e não apenas agradar, como afirmava Aristóteles. Para tanto, indica que a principal regra aristotélica que deve nortear a construção de uma história é a verossimilhança, pois a representação deve convencer o público, só assim será possível “comover a alma do espectador, graças ao poder da verdade, com a qual as

<sup>6</sup> Temos pouquíssimas informações sobre esse libretista, foi encontrado apenas em dois dicionários seu nome como verbete, no *Dictionnaire dramatique* de Chamfort (1776, p. 604), onde diz: “Saini-Jean – autor das palavras de Ariane et Bacchus” e no *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres* de Antoine de Lérís (1763, p. 681), onde conta: “Saini-Jean – autor das palavras da ópera Ariane et Bacchus, de 1696. Participou dos negócios do Rei e morreu em Perpignan, para onde se retirou no final de seus dias”, ainda no verbete consta a seguinte referência – “É dele que fala REGNARD em sua epístola ao Marquês de \*\*\* quando diz: Não tem inteligência quem não tem algum, Saint-Jean não sabe ler e quer fazer versos”

<sup>7</sup> Exemplo extraído da *tragédie en musique, Ariane et Bacchus* (1696), II ato, 1ª cena. Tradução Scarinci et al. (LAMUSA), libreto não publicado.

árias paixões são expressas no palco, e dessa maneira purgá-las dos infortúnios efeitos que tais paixões podem nela despertar” (apud CARLSON, 1997, p. 88-89).

Já Corneille se aproveita de uma brecha deixada por Aristóteles, quando a respeito da verossimilhança ele diz, “é evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade” (p.14). Para Corneille, Aristóteles dá aos poetas liberdade para contar uma história utilizando o verossímil ou elementos realmente necessários que tornam o enredo verossímil, sobre isso Corneille nos diz.

Digo então, em primeiro lugar, que essa liberdade que ele [Aristóteles] nos deixa para embelezar as ações históricas com invenções verossímeis não implica nenhuma proibição de nos afastarmos do verossímil quando necessário. É um privilégio que nos dá, não uma servidão que nos impõe: tal fica claro por suas próprias palavras. Se podemos tratar as coisas de acordo com o verossímil ou seguindo o necessário, podemos abandonar o verossímil para seguir o necessário, e esta alternativa deixa à nossa escolha a possibilidade de nos servirmos daquele que nos parece mais apropriado (apud BORIE, 1996, p. 107).

Outro termo utilizado por teóricos do teatro clássico francês é a veracidade, por mais que seja um dos sinônimos de verossimilhança, é apresentado e trabalhado por Chapelain como um conceito relacionado ao verossímil, porém, com significativa distinção prática. Para ele,

A primeira [verossimilhança] deixava ao dramaturgo uma margem de manobra e ao espectador, uma liberdade de apreciação. A segunda [veracidade] as abole. Sobre esse ponto, é notável que Chapelain se dissocie do gosto dominante de seu tempo [preferindo a veracidade em vez da verossimilhança]. Seus contemporâneos vêm nas regras o meio de fornecer uma representação perfeita de um modelo que não o seria obrigatoriamente. A arte, através do domínio das leis do Belo, permite "corrigir" a natureza sem lhe ser infiel. É o caminho de uma *idealização* da qual, doravante, a produção teatral "literária" na França não irá se separar até o final do século XVIII. Esse processo se baseia no conceito da *bela natureza*, conceito que não será questionado antes de Diderot e dos teóricos do drama burguês. Estes recusarão a *bela natureza* em nome da *natureza verdadeira*, voltando assim ao estrito realismo que, por um momento, tentara Chapelain (ROUBINE, 2003, p. 30).

O belo, o agradável, o simples e o nobre são as partes que constituem o conceito de *bela natureza*, o qual leva o teatro clássico francês a tornar-se uma arte que tem como finalidade moralizar e instruir. Para isso, é necessário agradar<sup>8</sup>, fazer

---

<sup>8</sup> Princípio apresentado por Horácio, teórico romano da antiguidade.

com que o público se interesse, e dessa forma, preste atenção e reflita sobre o conteúdo que está sendo apresentado.

Outro conceito extremamente importante incorporado pela tragédia clássica francesa diz respeito às regras das três unidades apresentadas por Aristóteles e seus comentadores, provavelmente, são as regras mais conhecidas e seguidas no teatro clássico. São elas:

1. Unidade de ação: deve concentrar-se num acontecimento central, porém, podem haver ações secundárias que se ligam à ação principal. Segundo Aristóteles,

O enredo é uno não por ser construído, como pensam alguns, em torno de um único indivíduo. Pois muitas coisas, e mesmo um número indefinido delas, acontecem a um único indivíduo que não perfazem, algumas, nada de uno. Assim também, muitas são as ações de um único indivíduo que não perfazem uma ação una (apud GAZONI, 2006, p. 08).

2. Unidade de tempo: segundo Aristóteles, “a tragédia empenha-se, na medida do possível, em não exceder o tempo de uma revolução solar, ou pouco mais” (p. 08), devendo a obra ter começo, meio e fim, não excedendo a duração da representação.
3. Unidade de lugar: essa não consta na *Poética*, de acordo com Moretto, “no século XVI, os comentaristas italianos, seguindo a opinião de Maggi, fizeram da unidade de espaço uma consequência lógica da unidade de tempo” (2006, p. 74). Por conseguinte, a história deveria acontecer, preferencialmente, em um mesmo local, não mudando o espaço da ação.

Sobre as três unidades, Boileau, em sua obra *Arte poética* (1674), resume apresentando a seguinte posição, “nós, que a razão engaja às suas regras, queremos que a ação se desenvolva com arte: em um lugar, em um dia, um único fato, acabado” (1979, p. 42). Além das unidades era muito importante respeitar o decoro, ou *Bienséance* para os franceses.

*Bienséance*, em latim *decorum*, pode ser traduzido como decoro, conveniência ou bom-tom. Aristóteles fala sobre este conceito, já citado por Platão na *Política*, onde considera que o decoro no comportamento de um ator, em uma obra dramática, deve ser correto, as ações dos heróis devem ser elevadas e aceitáveis,



obedecendo a moral, os fatos históricos apresentados devem ser verossímeis, a construção dos enredos também devem respeitar o decoro, mantendo a coerência nas ações e o autor deve mostrar os aspectos mais nobres da vida, não a realidade comum do quotidiano, assim como o vulgar, a violência, a sexualidade e a morte, também devem ser rejeitados.

Na França o termo *Bienséance* foi empregado pela primeira vez por Pelletier 1555 e por Vauquelin em 1605, sendo implementado entre os anos de 1630 e 1640 pelos teóricos, Chapelain e Jean-François Marmontel (1723-1799). O primeiro entende o conceito como – “fazer com que cada personagem fale de acordo com sua condição, idade e sexo” (apud CARLSON, 1997, p. 90), já o segundo teórico apresenta uma diferenciação entre conveniência e decoro.

A verdade histórica muitas vezes é chocante e o dramaturgo deve suavizá-la para respeitar o bom-tom. Assim, as conveniências são relativas às personagens, ao passo que os decoros referem-se particularmente aos espectadores: enquanto as conveniências cuidam dos usos, dos costumes do tempo e do lugar da ação, o outro diz respeito à opinião e aos costumes do país e do século em que a ação é representada (apud PAVIS, 2008, p. 33-34).

Já Boileau, sobre o decoro, defende que, “o que não deve ser visto, que um relato no-lo exponha, se os olhos o vissem captaria melhor; mas há objetos que a arte judiciosa deve oferecer aos ouvidos e afastá-los dos olhos” (1979, p. 43. Trad. de Célia Berrettini).

De modo geral, a *bienséance* diz respeito à adaptação de uma obra, levando em consideração o gosto do público e a forma como tenta representar o real, servindo como um código de conduta que deve ser seguido pelos literatos. Um dos principais tipos de *bienséance* diz respeito às cenas de morte, nunca apresentadas ao público, devendo sempre serem narradas.

O *Merveilleux* (maravilhoso) consiste em ações sobrenaturais intervindo em ações humanas, ocorrendo de forma inesperada, indo contra as expectativas ou contra o habitual, dessa forma, distancia-se de fatos e ações reais, opondo-se à verossimilhança. Para Aristóteles é algo essencial, “nas tragédias é necessária a presença do maravilhoso [...] e a prova está em que todos quando narram alguma coisa acrescentam pormenores imaginários, com intuito de agradar” (p. 41).

Sobre o maravilhoso Boileau acrescenta,



Tudo é usado para fascinar-nos. Tudo toma um corpo, uma alma, um espírito, uma face. Cada virtude se torna uma divindade: Minerva é a prudência e Vênus, a beleza [...] Assim, nesse conjunto de nobres ficções, o poeta se regozija com mil invenções, enfeita, eleva, embeleza, engrandece tudo. [...] É isso [o maravilhoso] que surpreende, atinge, arrebat, prende. Sem todos esses ornamentos, o verso cai na languidez; a poesia está morta ou rasteja sem vigor e o poeta não é mais que um prosador tímido, um frio historiador (1979, p. 46. Trad. De Célia Berrettini).

O uso do maravilhoso foi pouco valorizado na *tragédie classique*, diferentemente do que ocorreu na *tragédie en musique*, onde os libretistas e compositores tiveram um pouco mais de liberdade para explorar elementos que fugiam dos padrões estabelecidos pelos teóricos. Esse recurso cênico-dramático, por mais que se distancie da realidade e o público tenha completa ciência disso, deve seguir regras para tornar o maravilhoso crível. Por conta disso,

Os teóricos clássicos [...] preconizavam o uso do maravilhoso por personagens divinas como em EURÍPEDES e SÓFOCLES. Eles fazem dele [do maravilhoso] o lugar de uma mitologia simplificada, popular ou aristocrática; tentam conciliá-lo com o verossimilhante convertendo-o num caso limite para o maravilhoso humano. Para o maravilhoso divino (ou cristão), os milagres e as intervenções sobrenaturais são justificados pelos poderes extraordinários dos deuses (PAVIS, 2008, p. 165).

O maravilhoso, além da questão do sobrenatural, também pode ocorrer por meio da apresentação de cenas de grande beleza e impacto visual, levando os espectadores a vivenciarem momentos de fantasia, indo além da realidade cotidiana, podendo atingir a sensação de maravilhamento; porém, para isso,

O maravilhoso exige que o espectador suspenda o julgamento crítico e acredite nos efeitos visuais da *maquinaria* cênica: poderes sobrenaturais dos heróis mitológicos (vôo, levitação, força, adivinhação), ilusionismo total do cenário passível de todas as manipulações. Aqui, a convenção reina soberana: ela exige a crença passageira em fenômenos sobre os quais sabemos, contudo, que não passam de efeitos fabricados (PAVIS, 2008, p. 165).

O maravilhoso é o elemento que separa radicalmente a tragédia clássica da tragédia musical, não sendo tão bem aceito na literatura como fora na música. Segundo teóricos contemporâneos, as óperas validam a presença do maravilhoso no palco. Kintzler (2015), acrescenta que:

Assim, o maravilhoso – como a paixão que justifica o monólogo na cena dramática – proporciona à música um motivo legítimo para se apresentar ao

teatro em uma situação poética. Isso dá à música a razão de ser e ser admitido. Reciprocamente, a música dá ao maravilhoso sua realidade sensível, ela lhe fornece sua substância material, elemento sem o qual ele [o maravilhoso] não poderia ter nenhuma forma acessível à percepção, ou sem o qual todas as outras formas sensíveis careceriam de consistência e, para ser honesto, uma verossimilhança. Pode-se dizer que a música *percebe* o maravilhoso (tradução nossa)<sup>9</sup>.

Outra importante questão da tragédia clássica francesa diz respeito aos personagens, em particular os heróis das tramas. Assim como em Aristóteles, os heróis clássicos são personagens elevados, como figuras míticas ou seres inacessíveis, como reis e príncipes, cujas histórias e ações devem ser exemplares. Segundo Moretto,

O herói trágico francês não pode ser um criminoso. Passa da felicidade à tragédia não por efeito de um crime, mas por uma falha humana, por sua própria contingência. [...] No teatro grego, essa queda na infelicidade, na tragédia, faz nascer o terror e a piedade, mas, para corte refinada de Louis XIV, o terror seria por demais chocante, não seria *bienséant*. Assim a tragédia clássica francesa faz nascer somente a piedade (2006, p. 76).

Como exemplo podemos citar a passagem do libreto de Saint-Jean, *Ariadne et Bacchus*, quando Baco persegue Adrasto e acaba por matá-lo. A cena da morte ocorre na coxia, longe dos olhos do público, o qual só toma conhecimento da morte por meio da narração de Corcine, ao contar para Ariadne. Ainda sobre o herói trágico, Pavis acrescenta que,

O herói clássico coincide perfeitamente com sua ação: ele se coloca e se opõe através do combate e do conflito moral, responde pelo seu erro e se reconcilia com a sociedade ou consigo mesmo, quando de sua queda trágica. Só pode haver personagem heroica quando as contradições da peça (sociais, psicológicas e morais) estão totalmente contidas na consciência de seu herói (2008, p. 193).

Fedra de Racine cabe como exemplo, pois retrata a história de um amor proibido, sentido por Fedra para com Hipólito, filho de seu marido, Teseu. A história

---

<sup>9</sup> *Ainsi le merveilleux – à l’instar de la passion qui justifie le monologue sur la scène dramatique – fournit à la musique un motif légitime pour se présenter au théâtre en situation poétique. Il donne à la musique sa raison d’être et d’être admise. Réciproquement la musique donne au merveilleux sa réalité sensible, elle lui fournit sa substance matérielle, l’élément sans lequel il ne pourrait prendre aucune forme accessible à la perception, ou sans lequel toutes les autres formes sensibles (et notamment les formes visibles, lumineuses, colorées) manqueraient de consistance et pour tout dire de vraisemblance. On peut donc dire que la musique réalise le merveilleux.*

Disponível em: <<http://www.mezetulle.fr/opera-merveilleux-machines-ou-effets-speciaux/#3-8211-le-merveilleux-dopera-une-esthetique-des-effets-speciaux-truc-ou-machine->>>

de Racine mostra uma heroína que luta contra esse sentimento, estando em conflito moral, pois tem plena consciência de tudo que está vivendo e o que pode vir a sofrer. Quando Fedra decide tentar viver este amor, por achar que Teseu está morto, acaba sendo rejeitada por Hipólito ao expor seus sentimentos, muito envergonhada ela foge. Ao retornar, Teseu toma conhecimento do ocorrido e amaldiçoa seu filho, a maldição o destrói e Fedra se mata, devastada pela dor e pela vergonha. Com essa nobre atitude a heroína se redime de seus sentimentos e ações e faz com que o público se apiede.

Dentre tantas normas e regras, encontrar um enredo que cumprisse com as obrigações estipuladas pelos teóricos e eruditos e também agradasse aos diferentes públicos, não era tarefa fácil para os autores. Esse foi um dos motivos pelo qual a *tragédie classique* acabou por priorizar os acontecimentos internos dos personagens e de suas vidas (intrigas amorosas, disputa por poder, valorização de hábitos e costumes sociais, etc.) em detrimento aos externos. Os literatos do classicismo francês irão cumprir com suas obrigações, apoiando-se principalmente em pensadores greco-latinos, como Aristóteles e Horácio, apropriando-se de seus pensamentos, que por sua vez, serão usados para formatarem a sociedade de acordo com as necessidades de uma pequena parte da população e a vontade absoluta do rei.

A tragédia clássica francesa passará por um momento de crise, gerando uma divisão entre escritores franceses favoráveis à Antiguidade e os contrários, ficando conhecido como a “querela dos antigos e modernos” (*La querelle des Anciens et des Modernes*). O conflito tem início por volta da década de 1670 e coloca em xeque a hegemonia aristotélica e o culto à Antiguidade

O grupo dos antigos, constituído por nomes como Racine, Boileau, La Fontaine, Dacier, La Bruyere, apresentava como argumentação os seguintes pontos:

1. Deveria ser seguido os modelos das histórias criadas por Homero e Virgílio, além, é claro, de Aristóteles, pois os escritores da Antiguidade estão mais próximos das origens.
2. A imitação não diminui a originalidade, pelo contrário, o confronto com os antigos aumenta a qualidade da criação.
3. Os modernos não se igualam em qualidade aos escritores franceses que seguem os modelos antigos.

Já o grupo dos modernos, representados por Perrault, Quinault, Fontenelle, Houdar de La Motte, Saint-Evremond, se justificava apresentando as seguintes ideias:

1. Tendo como base Descartes e Pascal, defendiam que a sociedade, da antiguidade até o século XVII, já havia passado por muitas mudanças, principalmente no campo da ciência e ideias errôneas, como as de Aristóteles, Hipócrates ou Ptolomeu, atrapalhavam o progresso.
2. Acreditavam que os enredos adotados pelos antigos não eram mais capazes de atingir emocionalmente o público, principalmente as mulheres.
3. Os modernos não são inferiores aos antigos, pois a precedência não pode fundamentar a superioridade.
4. As artes seguem a lei do progresso da mesma forma que as ciências, com isso, o tempo e a história traz o acúmulo de conhecimento.

Três foram os principais momentos envolvendo os antigos e os modernos. O primeiro ocorreu quando Boileau, em 1674 em sua obra *Arte poética*, ao falar sobre a epopéia e o poema heroico, defendeu os modelos gregos e latinos e o uso da mitologia. Nesta mesma época foi levantada a questão a respeito do uso do Latim em vez do francês.

Já o segundo ocorre em 1687 quando Charles Perrault apresenta seu poema *Le Siècle de Louis le Grand*, dedicado ao rei Louis XIV, na Academia Francesa, onde declarou a primazia da arte de seus contemporâneos. Rechaçando a necessidade de imitação dos modelos antigos, as tradições e o aristotelismo, por serem características atribuídas à Antiguidade.

A seguir apresentamos o poema *Le Siècle de Louis le Grand* (1687) de Perrault, descrevendo a admiração “contida” pela Antiguidade.

<p><i>La belle Antiquité fut toujours vénérable; Mais je ne crus jamais qu'elle fût adorable. Je voy les Anciens sans plier les genoux, Ils sont grands, il est vray, mais hommes comme nous; Et l'on peut comparer sans craindre d'estre injuste Le Siècle de LOUIS au beau Siècle d'Auguste [...]</i></p>	<p>A bela Antiguidade foi sempre venerável; Mas não creio jamais ter sido ela adorável. Admiro os antigos sem me por de joelhos, Eles são os grandes, é verdade, mas homens como nós; E não podemos comparar, sem provocar uma injustiça, O Século de Luís ao belo século de Augusto. [...]</p>
---	---

<i>Si nous voulions ôter le voile spécieux, Que la prévention nous met devant les yeux,  Et, lassés d'applaudir à mille erreurs grossières, Nous servir quelquefois de nos propres lumières, Nous verrions clairement que, sans témérité,  On peut n'adorer pas toute l'antiquité ; Et qu'enfin, dans nos jours, sans trop de confiance, On lui peut disputer le prix de la Science.</i>	Se quiséssemos remover o véu especioso, Essa prevenção nos coloca diante de nossos olhos, E, cansados de aplaudir mil erros grosseiros,  Às vezes usando nossas próprias luzes,  Nós veríamos claramente que, sem temeridade, não podemos adorar toda a antiguidade; E que, finalmente, em nossos dias, sem muita confiança, podemos contestar o valor da ciência <sup>10</sup> .
--	---

Por fim, o terceiro momento se deu entre os anos de 1713 e 1716 envolvendo a tradução da *Ilíada* de Homero, a qual Dacier fez em prosa e La Motte em verso.

Este conflito entre antigos e modernos acabou sem um ganhador, porém foi muito importante para literatura francesa, uma vez que fez com que teóricos e literatos refletissem e debatessem sobre suas produções, gerando novas ideias e obras menos fechadas, ampliando o conceito de originalidade e a compreensão do que poderia ser considerado uma obra literária.

Desse modo, na França do século XVII, acabou-se criando uma arte, seja na literatura ou na música, com características muito específicas, destacando e valorizando elementos de sua cultura, misturando o antigo e o moderno, o internacional e o nacional, criando obras genuinamente francesas.

<sup>10</sup> PERRAULT, Charles. Le siècle de Louis le Grand, 1687. Tradução nossa. Original disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108214v/f26.item.zoom>>

“Os versos são feitos essencialmente para serem entendidos: seus cortes, ritmo, música, rima, tudo que o constitui é feito para o ouvido. Ler os versos somente com os olhos é um contrassenso” (GRAMMONT)

### 3 VERSIFICAÇÃO FRANCESA

De acordo com Moretto (2006) e também Roubine (2003), as obras criadas durante o classicismo francês têm, além do alexandrino como característica marcante, a razão na forma do bom senso, influenciando na forma da escrita, assim como nos conteúdos abordados; a razão foi adotada com o intuito de se sobrepor ao emocional e às supostas intervenções divinas. Boileau em sua obra *Arte Poética* (1674) traz sua concepção sobre a razão, “portanto, ame a razão: que todos os escritos procurem sempre o brilho e o valor apenas na razão” (apud BERRETTINI, 1979, p. 16).

A estética clássica francesa valoriza a proporção, o equilíbrio, a unidade e a simetria, assim como a busca pela forma mais apropriada. Os gêneros, como a tragédia, comédia, tragicomédia, entre outros, não deviam ser misturados; os autores clássicos tinham que agradar ao mesmo tempo que educar seus espectadores, escrevendo obras cheias de princípios morais; da sociedade se cobrava uma moral honesta, pelo menos em cena; o homem precisava ter controle sobre suas emoções, ser culto e ter bom gosto para poder sobreviver em uma sociedade onde o rei reina absoluto e uma seleta minoria desfruta.

No século XVII, as ideias culturais que tomaram vida durante o Renascimento, floresceram; a França de Louis XIV se desenvolveu e tornou-se um centro científico e cultural. Durante seu reinado, o francês se estruturou enquanto idioma, passando a ser a língua oficial do rei-sol, e de toda sua corte, por consequência, ganhando força e reconhecimento nacional e mundial, tornando-se sinônimo de requinte e elegância.

As mudanças não foram sentidas apenas no idioma, mas também na música, na dança e na literatura, onde novos conceitos e regras foram criados e os antigos foram aprimorados e solidificados. Em meio a essa ampla revolução temos a versificação, uma arte tão antiga quanto a tragédia, que dentro da literatura francesa se mantém sem grandes variações ao longo dos anos.

### 3.1 Versificação, definição

É uma arte literária construída por meio de versos, que por sua vez são constituídos por variados elementos com regras específicas. Podem ser apresentados tanto em poesia quanto em prosa. A versificação também é utilizada no teatro e na música, resultando em obras completamente distintas. Independente da área de conhecimento, os elementos utilizados na construção da versificação ou em sua classificação são os mesmos: forma, verso, estrofe, metrificação, ritmo, rima e encadeamento<sup>11</sup>.

Para se chegar a uma breve explanação sobre a versificação na tragédia clássica francesa, faz-se necessário apresentar, em linhas gerais, a definição dos conceitos referentes à versificação.

### 3.2 Elementos da versificação

A arte de escrever em versos é algo muito antigo, assim como a reflexão sobre essa prática - qual a melhor forma, quando usar determinados elementos e como proceder diante das regras. Como um pequeno exemplo podemos citar Horácio, que já no ano 20 a.C. utilizava os versos para se expressar. Ao pensar sobre sua epístola<sup>12</sup> o autor dá o seguinte parecer a respeito da métrica utilizada, “jambo [*sic*] [uma sílaba breve e uma longa] é o que melhor se adapta ao diálogo e à ação. Ressalta que cada verso tem sua característica, por isso deve ser empregado o estilo adequado à tragédia e à comédia” (apud REBELLO, 2014, p. 269-270). Dentre os vários elementos da versificação, apresentamos os seguintes conceitos:

1. **Forma:** possuem vários tipos, cada um com uma estrutura que obedece a determinadas normas. Segundo Bilac (2014), são agrupadas em cinco gêneros poéticos diferentes – épico, lírico, dramático, satírico e didático, e em cada um destes gêneros contém formas diferentes. Alguns exemplos:

---

<sup>11</sup> Por este trabalho não ter como foco principal o estudo aprofundado a respeito da versificação, optou-se por fazer apenas um breve resumo dos conceitos.

<sup>12</sup> A *Arte Poética* de Horácio, também denominada *Epístola aos Pisões*, foi publicada provavelmente no final de sua vida, por volta do ano 10 a.C., é composta em forma de epístola versificada, em hexâmetros datílicos, 476 no total.

- Épico: epopéia, como exemplo podemos lembrar: *Odisseia* de Homero (VIII a.C.), *Jerusalém libertada* (1581) de Torquato Tasso, *Os Lusíadas* (1572) de Luís de Camões.
- Lírico: hino, ode, canção, elegia, epitáfio, cantata, rondó, balada, ditirambo e soneto. Dentre os poetas Líricos podemos destacar Horácio e Safo com suas Odes e Shakespeare, com seus sonetos, como exemplo, o *soneto XVIII*.
- Dramático: tragédia, *Édipo rei* de Sófocles, por volta de 427 a.C. e comédia, *Adelphoe* (*Os Dois Irmãos* – 160 a.C.) de Terêncio e *Tartufo* (1664) de Molière.
- Satírico: sátiras, epigramas, poema herói-cômico e paródias, como exemplo podemos citar, *A cada canto um grande conselheiro*, sátira de Gregório de Matos (1636-1696) e *O Desertor*, poema herói-cômico (1774) de Manuel Inácio S. Alvarenga.
- Didático: máximas, apólogos (parábola ou alegoria) e fábulas, como exemplo podemos lembrar: *A cigarra e a formiga* de Esopo (620 a.C.– 564 a.C), considerado o pai da fábula e Jean de La Fontaine, considerado o pai da fábula moderna, é de sua autoria obras como *A lebre a tartaruga*, *o leão e o rato* e *a raposa e uva*, tendo escrito entre os anos de 1668 e 1694. Segundo Bilac, “este gênero literário pertence mais à prosa do que a poesia” (2014, p.116).

2. **Verso:** É cada uma das linhas de um poema ou composição poética. Há três tipos de versos:

A) *Versos métricos*, ritmados pela quantidade de sílabas, curtas e longas, ou seja, variam de acordo com as durações das sílabas, como na poesia grega e latina, divididos em pés simples e composto.

#### Pés Simples

- *Iambo ou Jâmbico*: uma sílaba breve seguida de uma longa (U—);
- *Troqueu, Coreu ou Trocaico*: uma sílaba longa e uma breve (—U);



- *Anapéstro*: duas sílabas breves e uma longa (UU—);
- *Dáctílico*: uma sílaba longa e duas breves (—UU).

Pés Compostos (alguns dos principais)

- Espondeu: duas sílabas longas (— —);
- Molosso: três sílabas longas (— — —);
- Dispondeu: quatro sílabas longas (— — — —);
- Díbraco ou Pirríquio: formado por duas sílabas breves (UU);
- Tríbraco: três sílabas breves (UUU);
- Proceleusmático: quatro sílabas breves (UUUU);
- Báquio: uma sílaba breve e duas longas (U — —);
- Antibáquio ou Palimbáquio: duas sílabas longas e uma breve (— — U);
- Jônico duas sílabas longas e duas breves (— — UU);
- Anfímacro ou Crético: uma sílaba breve entre duas longas (— U —);
- Anfíbraco: formado por uma sílaba longa entre duas breves (U — U).

B) *Versos rítmicos*, variam pela acentuação (ritmo, cadência, isto é alternância de sílabas tônicas e átonas), como na poesia alemã e inglesa.

C) *Versos silábicos*, variam pelo número de sílabas, como na poesia portuguesa e francesa. Neste tipo de versificação deve ser levado em consideração o número de sílabas decorrente dos encontros sonoros entre as sílabas grafadas. Podem ser classificados quanto ao número de sílabas e quanto à rima e à metrficação. Exemplos:

C.1 - Com rima e metrficação;

<p><i>REI</i>  <i>Je reconnois des Dieux la sagesse <b>infinie</b>, 12A</i>  <i>Apliquez sans relâche au repos des <u>humains</u>, 12B</i></p>	<p>Eu reconheço dos Deuses a sabedoria infinita,          Apliquei sem descanso ao repouso dos humanos,          Eles não deixam partir de suas poderosas mãos</p>
--	--

<i>Ils ne laissent partir de leurs puissantes <u>mains</u> 12B Que ce qui peut causer le bonheur de la <u>vie</u>;<sup>13</sup> 12A</i>	Senão aquilo que pode causar a felicidade da vida;
---	--

### C.2 - Verso branco: sem rima e com metrificação;

<i>ADRASTE *Hé! quel sujet, Seigneur, peut bannir la <b>tristesse</b> 12 sílabas Que nous laisse Thesée en s'éloignant de <u>nous</u>? 12 sílabas</i>	Eh! que súdito, Senhor, pode banir a tristeza Que nos deixa Teseu ao se afastar de nós?
---	--

### C.3 - Verso livre: sem rima e sem metrificação.

<i>LYCAS *Que vous connoissez peu l'<b>amour</b>? 8 Ariane vous fuit, Ariane vous <u>aime</u>. 10</i>	Como conheceis pouco do amor! Ariadne foge, Ariadne vos ama.
---	---

3. **Estrofe:** é o agrupamento de versos, geralmente formando um sentido completo. A classificação das estrofes varia de acordo com o tipo e o número de versos. Tipos de estrofes:

- A) *Simples*: o poema possui versos sempre com as mesmas medidas.
- B) *Composta*: poema composto por versos de medidas diferentes.
- C) *Livre*: quando os versos não seguem nenhum rigor métrico.

### Nome das estrofes em relação ao número de versos

Número de versos	Nome da estrofe
1	Monástico
2	Dístico
3	Terceto
4	Quadra ou Quarteto
5	Quintilha ou Quinteto
6	Sextilha ou Sexteto
7	Septilha ou Sétima

<sup>13</sup> \* Exemplos extraídos da *tragédie en musique, Ariane et Bacchus* (1696), Tradução nossa, libreto não publicado.

8	Oitava
9	Novena ou Nona
10	Década ou Décima

4. **Metro:** medida poética a qual regula a quantidade das sílabas tônicas e átonas. Não tem a obrigatoriedade de apresentar sentido.
5. **Ritmo:** sucessão de acentos fortes e fracos, longos e breves, cujo resultado vem da alternância harmônica entre sílabas tônicas e sílabas átonas. Difere do metro por apresentar algum significado, formando uma unidade indivisível, a frase poética.
6. **Rima:** consiste na correspondência de sons (total ou parcial) em lugares determinados dos versos na poesia (meio ou final dos versos). Podem ser classificadas quanto à terminação dos versos e quanto à classe gramatical:

Terminação dos versos:

- A) *Consoantes ou soantes:* a partir da vogal tônica há perfeita similaridade dos sons entre as palavras.

<p>ARIADNE  <i>*Hélas! ce n'est point la <b>tendresse</b>, A</i>  <i>Qui nous fait d'heureux <b>jours</b>, B</i>  <i>Le fruit des plus tendres <b>amours</b>, B</i>  <i>N'est très souvent qu'une affreuse <b>tristesse</b>;</i>  <b>A</b>  <i>Et c'est sans raison qu'on <b>s'empresse</b> A</i>  <i>De risquer un repos qu'on regrette <b>toûjours</b>, B</i></p>	<p>Ai de mim! não é mesmo a ternura,  Que nos traz felizes dias,  A fruta dos mais ternos amores,  Não é outra coisa que uma terrível tristeza;    E é sem razão que nos apressamos  Em arriscar o repouso que para sempre nos arrependemos.</p>
---	--

- B) *Toantes ou assonantes:* quando há identidade de sons apenas na vogal tônica;

<p>DOIS SONHOS  <i>*Aimons-nous tendrement.</i>  <i>Sans crainte sans alarmes;</i>  <i>C'est en aimant</i>  <i>Fidèlement,</i>  <i>Que l'amour a des charmes.</i></p>	<p>Amemo-nos ternamente.  Sem temores e sem alarmes;  É como amante,  Fielmente,  Que o amor possui encantos.</p>
---	---

C) *Imperfeitas*: não há identidade perfeita de sons.

<p>ADRASTE  <i>*De Bachus on sçait la naissance,  Et les crimes fameux qui le mirent au jour.  Dans Naxe le fils de Semele  Ne doit point aspirer à la Divinité</i></p>	<p>De Baco conhecemos o nascimento,  E os crimes famosos que o miram hoje.  Em Naxos o filho de Sêmele  Não deve aspirar à Divindade,</p>
---	---

Classe gramatical:

- A) *Pobre*: as palavras que rimam pertencem à mesma classe gramatical;
  - B) *Rica*: pertencem à classes gramaticais distintas;
  - C) *Raras*: quando construída com palavras que apresentam poucas opções de rimas;
  - D) *Preciosas*: Utiliza a combinação de palavras para se chegar a rima.
- Exemplo de rima preciosa.

<p>ADRASTE  <i>Vous me fuyez, cruelle!  Mais en vain de ces lieux vous détournez  <b>vos pas</b>,  Malgré vostre haine éternelle,  Je suivray par tout <b>vos appas</b>.</i></p>	<p>De mim fugis, cruel!  Mas em vão deste lugar desviai vossos passos,  Apesar de vosso ódio eterno,  Eu seguirei sempre seus encantos.</p>
<p>BACHUS  <i>L'Oracle veut qu'icy je perde l'avantage    Que mon bras s'est acquis par cent travaux  <b>divers</b>;  Et que chargé <b>de fers</b>,  J'éprouve la rigueur d'un fâcheux esclavage.</i></p>	<p>O Oráculo deseja que aqui eu perca a vantagem  Que meus braços ganharam por centenas de trabalhos diversos;  E que coberto por correntes,  Eu prove o rigor de uma terrível escravidão.</p>

De acordo com a disposição no poema, podem ser classificadas como:

A) *Alternadas ou cruzadas (ABAB)*

<p>ARIADNE  <i>*J'oublieray mesmo, ingrat, que tu m'as  <b>outragée</b>.  Mais, barbare, tu fuis en ce fatal <u>moment</u>,  Sans penser aux transports d'une amante  <b>affligée</b>.  Dieu des Eaux, vangez-moy de ce perfide  <u>amant</u>,</i></p>	<p>Esquecerei mesmo, ingrato, que me ultrajaste.  Mas, bárbaro, tu foges neste fatal momento,  Sem pensar nos êxtases de uma amante aflita.  Deus das Águas, vingai-me deste pérfido amante,</p>
--	--

<p><i>Qu'il perisse.... Mais non, loin d'estre <b>soulagée</b>, Son trepas ne feroit qu'augmenter mon <u>tourment</u>. Et j'aime mieux, hélas! n'estre jamais <b>vangée</b>.</i></p>	<p>Que ele pereça... Mas não, longe de ser consolada, Sua morte não faria senão aumentar meu tormento, E eu prefiro, ai de mim! não ser jamais vingada.</p>
--	---

### B) Paralelas ou emparelhadas (AABB)

<p>ARIADNE *C'est en vain que de toutes <b>parts</b></p> <p><i>Je porte incessamment mes languissants <b>regards</b>; Je ne vois point l'ingrat qui sceut charmer mon <u>ame</u>. L'infidelle au mépris d'une si belle <u>flâme</u>.</i></p>	<p>Em vão em todos os lugares que passo, carrego Sem cessar, minhas languentes feições;  Já não vejo o ingrato que soube cativar minha alma: O infiel desprezando uma tão bela chama,</p>
--	---

### C) Interpoladas ou opostas (A - - A)

<p>ARIADNE *M'abandonne aujourd'huy dans ce triste <b>sejour</b>. <i>Dieux! Qui voyez l'excès de ma <u>tendresse</u>, Soyez touchez de l'ennuy qui me <u>presse</u>, Rendez-moy mon amant ou m'ostez mon <b>amour</b>.</i></p>	<p>Abandona-me hoje nesta triste morada.  Deus! Que vistes o excesso de minha ternura, Deixai-vos tocar pelo pesar que me oprime, Devolvei meu amante que nega meu amor.</p>
--	--

7. **Encadeamento (enjambement)**: é a continuação do sentido de um verso no verso seguinte, ocorrendo quando o verso não é finalizado junto com um segmento sintático.

<p>ARIADNE *Mais, grace au Ciel... je sens qu'une heureuse foiblesse Vient terminer mon triste sort: Grands Dieux! c'est la fureur plutôt que la tendresse Qui m'ouvre, en ce moment, le chemin de la mort.</p>	<p>Mas, graças aos Céus... eu sinto que uma feliz fraqueza Vem terminar meu triste destino: Grandiosos Deuses! É o furor mais do que a ternura Que me abre, neste momento o caminho da morte.</p>
---	---

### 3.3 Versificação Francesa

A versificação francesa se assemelha à portuguesa, uma vez que ambas têm a mesma origem, a versificação latina. Por conta disso, vários elementos estruturais da versificação são iguais, como por exemplo, a cesura, o encadeamento, diferentes tipos de versos, etc. O primeiro elemento que apresentamos é a contagem das sílabas, que em ambas as línguas é feita levando em consideração a fonética das palavras, com suas elisões, hiatos e rítmicas.

Segundo Grammont (1961), o francês antigo segue rigorosamente a contagem das sílabas levando em consideração a pronúncia, porém, como a língua é algo em constante mudança, deve-se estar atento para possíveis contradições devido a pronúncia contemporânea, devendo escolher a melhor maneira para se contar as sílabas, seja da forma original como no francês antigo ou levando em consideração a pronúncia contemporânea.

A prática de contar as sílabas levando em consideração a pronúncia, é algo que vem desde a Idade Média, de acordo com Costa e Silva, “os poetas medievais francês já contavam as sílabas como base rítmica dos seus versos e usavam assonâncias (rimas em que coincidem apenas as vogais, a partir de uma última vogal tônica, apoiada em consoantes diferentes)”, Costa e Silva ainda destaca que, “através da história, foram criados vários sistemas de versificação devido às diferenças entre as culturas e as línguas” (2004, p. 07), que por sua vez estão sempre passando por transformações, uma vez que a língua é algo vivo.

Uma das grandes dificuldades do idioma francês é assimilar a diferença que existe entre o que se escreve e o que é pronunciado, pois, de forma geral, as palavras contêm muito mais letras grafadas do que sons. Pronunciar ou não o *E*, tido como mudo, é uma das particularidades da língua francesa, que ao longo da história foi sofrendo alterações nas regras de pronúncia, dificultando o estudo da versificação.

Conforme Grammont (1961), o *E* mudo do francês antigo nunca era realmente mudo, era pronunciado de forma suave, que ao longo do tempo deixou de se fazer ouvir em certas sílabas das palavras. As regras dos versos clássicos, como as dos antigos, pressupõe a pronúncia de todos os *Es*, com isso, os versos acabam ficando alterados, pois ao pronunciá-los eles podem acabar entrando na contagem das sílabas.

Essa discussão acaba se ampliando quando analisamos músicas vocais do repertório erudito de diferentes períodos, pois alguns compositores acabam destinando notas de longa duração para sílabas em final de palavra, terminando com a letra *E*, que de acordo com a fonética atual, deveria ser muda, porém na declamação antiga é sonora. No exemplo a seguir, extraído da *tragédie en musique, Ariadne et Bacchus* de Marin Marais, o compositor coloca notas no valor de meio tempo e um tempo em sílabas que teoricamente deveriam ser mudas, como nas palavras *orage* (tempestade) e *avantage* (benefício).

Choeur  
Tous

A - prés un grand o - ra - ge, Est - il un plus doux a - van - ta - ge

A - prés un grand o - ra - ge, Est - il un plus doux a - van - ta - ge

port? A - prés un grand o - ra - ge, Est - il un plus doux a - van - ta - ge

port? A - prés un grand o - ra - ge, Est - il un plus doux a - van - ta - ge

port? A - prés un grand o - ra - ge, Est - il un plus doux a - van - ta - ge

Além do *E* mudo, a vogal *E* apresenta outras peculiaridades, as quais são destacadas por Grammont. No francês antigo todo *E*, depois de vogal, exceto no fim do verso e na cesura, era contado como uma sílaba; já, hoje em dia, não é mais contado caso esteja depois de uma vogal não acentuada, resultando em três sílabas

quando originalmente são grafadas quatro; esse uso moderno começou a se estabelecer no século XIV.

Quando a letra *E* é colocada no fim de uma palavra ou de um verso temos uma palavra do gênero feminino ou uma rima feminina. Essa regra no francês antigo não causou nenhuma diferença, pois mesmo com o *E* ao final da palavra ou verso, era contado como uma única sílaba, conforme a pronúncia. Há uma variação nessa regra quando as palavras apresentam o *E* depois de uma vogal acentuada, podendo ou não, ser pronunciado.

Quando o *E* vem depois de uma consoante, seja no meio ou no fim de uma palavra, ele pode ser mudo ou sonoro, isso levando em consideração a fala cotidiana. De acordo com Grammont.

Às vezes encontramos um reflexo dessa pronúncia nos poetas do século XVI; já no século XVII não será tolerado essa liberdade. Alguns poetas do final do século XIX fizeram como regra a supressão do *E* mudo. Infelizmente não há nenhuma que represente exatamente o estado real da língua; por vezes eles suprimiam o *E* que era sempre pronunciado e outras vezes eles contavam o que não se pronunciava (1961, p.11)<sup>14</sup>.

Outro elemento relevante na versificação é a cesura. Em seu tratado sobre versificação, Grammont apresenta um resumo explicando como era pensada a cesura nos antigos versos franceses.

Nos mais antigos versos franceses, a cesura é uma pausa no interior do verso, com lugar fixo, seguido por uma sílaba obrigatoriamente acentuada. Essa pausa não deve ser puramente artificial; a sintaxe deve demandar ou pelo menos, permitir. Ela [a cesura] divide o verso em duas partes, que chamamos de hemistíquio, não tendo o mesmo número de sílabas. Ela separa essas duas partes como a pausa que vem logo após o verso, separando-o do próximo. A cesura é, geralmente, menor que a pausa, só admitindo a retomada da respiração; contudo, a cesura é forte o suficiente para aceitar uma sílaba feminina átona, que se pronuncia, mas não se conta (1961, p. 22).

Na sequência, destaca dois pontos em relação à cesura. O primeiro diz respeito à cesura feminina. É uma pausa mais fraca e seu uso perdurou até meados do século XVI. O segundo ponto informa que o enfraquecimento da cesura ocorreu no

---

<sup>14</sup> Todos os elementos citados foram retirados do livro *Petit traité de versification française* de Maurice Grammont, todos tradução nossa. Optou-se por adotar um único teórico visto que este assunto, versificação, não sofre tantas mudanças e também porque Grammont apresenta as variações que ocorreram ao longo do tempo.



século XVII, quando a mesma, no interior do verso, deixa de ser uma pausa, tornando-se um simples corte.

Os cortes e os acentos são importantes ao escrever em versos, pois graças a eles os hemistíquios são determinados. Nos antigos versos franceses os hemistíquios podiam ser de quatro ou seis sílabas,

Quase sempre as outras sílabas acentuadas eram as últimas, mas seus acentos eram menos intensos que os das sílabas obrigatoriamente acentuadas e elas não eram realçadas por uma pausa posterior. À medida que a pausa da cesura diminuía, o acento da sílaba precedente perdia sua força, embora os acentos colocados no interior dos hemistíquios poderiam ser tão intensos quanto estes, às vezes até mais. Assim, as segundas partes em ambos os versos possuem a quarta sílaba mais fortemente acentuada que a sexta. Em resumo, quando o século XVI transmitiu sua versificação ao século XVII, o verso de dez sílabas tinha geralmente três sílabas claramente acentuadas e o [verso] de doze tinha quatro. O decassílabo era dividido em três partes e o alexandrino em quatro; cada parte era finalizada com uma sílaba acentuada e seguida de um corte [*coupe*] (GRAMMONT, 1961, p. 18-19).

Por *coupe* (corte) entende-se como sendo uma separação, indicando onde um trecho termina e começa outro; o corte que encerra o primeiro hemistíquio possui lugar fixo, pois toma o lugar da cesura, já os outros cortes têm lugar variado. Os *coupe* são identificados pela passagem de uma sílaba acentuada para uma não acentuada, ou também podem ocorrer quando há a necessidade de mudança de entonação. Esse recurso é uma das ferramentas disponíveis no início do século XVII.

Na medida em que a cesura começou a ficar mais enfraquecida, os finais dos versos passaram a ser trados com menos rigor, abrindo espaço para o uso do encadeamento (*enjambement*). Isso permitiu com que os escritores comesçassem suas ideias em um verso e terminassem logo no seguinte, esse segundo verso é chamado de rejeição (*rejet*). No francês antigo as pausas eram um elemento essencial da versificação e devia ser muito claro o seu uso, já o encadeamento é algo excepcional e foi nos séculos XV e XVI que os encadeamentos passaram a ser empregado em todos os tipos de versos.

Sobre elisão e o hiato podemos dizer que ocorrem quando uma palavra termina com uma vogal, e é precedida imediatamente por outra palavra que começa por uma vogal ou por um H mudo seguido de vogal, podendo ocorrer tanto uma elisão, quanto um hiato. Dizemos que há elisão quando a vogal da primeira palavra é suprimida, tanto na pronúncia quanto na contagem das sílabas, e hiato quando as vogais são pronunciadas, contando-se as duas.

- Exemplos de elisão: *Lorsqu'un, qu'elle, qu'il, Qu'espere.*
- Exemplos de hiato: *fuyez, agreables, impetueux, cruelle.*

Tanto no francês antigo como no moderno a elisão é feita seguindo a mesma regra (apresentada acima), não sendo obrigatória, exceto no que concerne certos monossílabos, como por exemplo *le, la, ne, me, te, se e ce*. Já quando há o hiato no francês antigo, ele é admitido da mesma forma, seja em versos ou em prosa.

- Exemplos de elisão obrigatório: *L'éclat, n'augmentez, m'offencez, t'aimer, s'abandonne, C'est*

Para que possamos considerar que há rima entre os versos, é essencial que os sons das palavras finais sejam foneticamente iguais. Sobre isso Grammont explica que,

É estritamente necessário que os fonemas ou sons que seguem ou precedem imediatamente essa vogal, assemelhem-se ou sejam absolutamente diferentes nos dois versos, pouco importa que as duas vogais envolvidas sejam escritas da mesma maneira ou não, a ortografia não tem importância nessa questão; é indispensável que essas vogais sejam pronunciadas paralelamente e que elas tenham o mesmo timbre [som], assim um O aberto não poderá soar como um O fechado (1961, p.30).

Os versos franceses dos poemas mais antigos não continham rimas, apenas assonâncias<sup>15</sup>; além da que poderia ocorrer em dois versos, como explicado logo acima, também era possível ser aplicado em vários versos de uma mesma obra, nessa circunstância leva o nome de *laisse*<sup>16</sup> (deixar ir, largar).

Independentemente do tipo da rima, é importante que os versos apresentem alguma, pois é ela que demarca o fim do verso, contudo encontramos exceção no verso alexandrino, sua estrutura interna não é submetida a regras tão fixas, e os elementos rítmicos podem apresentar-se de forma muito variável. Já os versos livres não têm como condição serem rimados.

<sup>15</sup> Quando dois versos possuem suas últimas vogais iguais e acentuadas.

<sup>16</sup> "Deixar ir. Designa um tipo de estrofe, peculiar as primeiras canções de Gesta [conjunto de poemas épicos, surgidos entre os séculos XI e XII, na França], cuja extensão varia ao longo do poema e corresponde a uma certa unidade sintática ou descritiva". (ZUMTHOR, apud MASSAUD, 2004, p. 258).

Nos diferentes tipos de versos franceses pode haver uma variação entre o número de sílabas grafadas e as pronunciadas.

Os antigos versos franceses que primeiro surgiram na literatura foram os versos de oito sílabas, depois os de dez, e em seguida os de doze sílabas. As outras formas de versos só apareceram mais tarde. Em todos os versos franceses a última sílaba que é contada é obrigatoriamente uma sílaba tônica (GRAMMONT, 1961, p. 02).

Podendo variar em quantidades pares e ímpares. A seguir temos uma compilação dos apontamentos de Grammont (1961) acerca deste assunto.

- Silábicos pares:

Tanto os versos de 4 sílabas, quanto os de 6, dificilmente são empregados sozinhos e possuem cesuras.

A) Verso *tetrassílabo*: 4 sílabas poéticas. Empregado principalmente em canções.

<p>CORO</p> <p><i>*Les súplices</i> <b>3 sílabas</b></p> <p><i>De l'univers</i> <b>4 sílabas</b></p> <p><i>Font les délices</i> <b>4 sílabas</b></p> <p><i>Des Enfers</i> <b>3 sílabas</b></p>	<p>Os suplícios</p> <p>Do universo</p> <p>Fazem as delícias</p> <p>Dos Infernos.</p>
--	--

B) Verso *hexassílabo ou heroico quebrado*: 6 sílabas poéticas. Geralmente tem um corte livre.

<p>AMOR</p> <p><i>*Non, non, belle Ariane,</i></p> <p><i>Non, non, ne croyez pas</i> <b>6 sílabas</b></p> <p><i>Que l'Amour vous condamne</i></p> <p><i>N'aimer que des coeurs ingrats.</i> <b>7 sílabas</b></p>	<p>Não, não, bela Ariadne,</p> <p>Não, não, não creias</p> <p>Que o Amor vos condena</p> <p>A amar senão corações ingratos.</p>
--	---

C) Verso *octossílabo*: 8 sílabas poéticas.

No francês antigo não tem cesura, mas tem ao menos uma sílaba fortemente acentuada no interior. Verso da poesia narrativa, didática, dramática na idade média, ele torna-se essencialmente o verso lírico no século XVI, o verso da ode e mantém essa função nos séculos XVII e XVIII, também sempre servindo à poesia ligeira (GRAMMONT, 1961, p. 40).

<b>ARIADNE</b> <i>*Retire-toy monstre odieux,          Je ressens une peine extrême          De te voir encore en ces lieux;          Perfide, oste-toy de mes yeux.</i>	Retirai-vos, monstro odioso, Eu sinto uma dor extrema De te ver ainda neste lugar; Pérfido, afasta-te de meu olhar.
---	--

D) Verso *decassílabo ou heroico*: 10 sílabas poéticas. Apresenta uma cesura após a quarta sílaba, raramente após a sexta. Às vezes no francês antigo fazia-se um corte após a quinta sílaba, obtendo um verso rápido e leve, mas não adequado para peças curtas. Foi o grande verso dos séculos XIV e XV, muito empregado no século XVI, já no século XVII perdeu espaço para o alexandrino.

<b>NINFA</b> <i>*Mais n'aura-t'il que de l'indifference 10 sílabas          Pour les plaisirs si chers des humains          Formeront-ils sur luy d'inutiles desseins 12 sílabas</i>	Mas não teria ele nada além da indiferença Pelos prazeres tão queridos aos humanos; Formariam nele inúteis desejos?
---	---

E) Verso *dodecassílabo ou alexandrino*: 12 sílabas poéticas.

Antigamente havia uma cesura depois da sexta sílaba; já no período clássico, geralmente, há três cortes, sendo um fixo no lugar da antiga cesura [6ª sílaba] e os dois outros livres no interior de cada hemistíquio. Um outro tipo, pouco empregado, tem dois cortes fixos, uma depois da quarta sílaba e outro depois da oitava, não tendo depois da sexta sílaba. [...] Tornou-se no século XVII o verso francês por excelência, aparecendo em todo tipo de gênero (GRAMMONT, 1961, p. 41-42).

<b>ADRASTE.</b> <i>*A vos vertus, Seigneur, on doit cet avantage          Les Dieux aiment en vous leur plus parfait ouvrage.</i>	Por vossas virtudes, Senhor, devemos este benefício Os Deuses apreciam em vós sua mais perfeita obra.
--	--

- Silábicos ímpares:

A) Verso *trissílabo*: 3 sílabas poéticas.

B) Verso *pentassílabo ou redondilha menor*: 5 sílabas poéticas. Partes desiguais 3+2 ou 2+3, é um verso lento.

GERALDE	
<i>*Songez qu'elle s'avance.</i>	Percebei que ela se aproxima.

C) Verso *septissílabo ou redondilha maior*: 7 sílabas poéticas.

D)

Partes desiguais 4+3 ou 3+4, a primeira é particularmente mais rápida, dando um ritmo saltitante e irregular, combinando perfeitamente com certas poesias ligeiras, principalmente naquelas com tom brincalhão e irônico (GRAMMONT, 1961, p. 43).

CORCINE	
<i>*Elle a, cette nuit, pris la fuite.</i>	Ela, esta noite, fugiu.

E) Verso *eneassílabo*: 9 sílabas poéticas. Surge na idade média misturado com outros, muito empregado na poesia lírica. Possui dois cortes, uma após a terceira sílaba e outro livre.

GLÓRIA	
<i>*Finissez un discours qui l'offance.</i>	Terminai um discurso que o ofende.


Por fim, destaco o que Grammont nos traz de informação sobre o verso alexandrino clássico, um dos principais elementos da tragédia clássica francesa.


Alexandrino: Verso rítmico, silábico, dividido em dois hemistíquios, que de início eram claramente separados por uma pausa ou cesura; após o enfraquecimento da cesura, passou a ter um simples corte, bem marcado e acentos de intensidade também fortes, às vezes até mais forte do que o da sexta sílaba.

Antes de Corneille, ninguém, exceto talvez Régner, se importava com o lugar dos acentos de intensidade no interior dos hemistíquios. Mas quando o corte dos hemistíquios não se distinguia mais dos outros, pois ele estava fixo, os bons poetas sentiram a importância dos acentos situados no interior dos hemistíquios e não os abandonaram mais ao acaso. [...] o alexandrino clássico tornou-se um verso de quatro partes, isto é, contendo quatro elementos rítmicos, terminados cada um por um acento de intensidade, o

segundo e o quarto acento são fixos na sexta e na décima segunda sílabas, e os dois outros são variáveis no interior de um mesmo hemistíquio. [Sobre os membros], todos terminam com uma sílaba acentuada, e quando uma palavra possui após essa sílaba acentuada uma sílaba não acentuada, essa última pertence ao membro seguinte. [Já] quando a sílaba não acentuada é no final do verso ela fica fora do membro. [...] A partir do primeiro terço do século XVII, essa é a estrutura das obras primas dos poetas clássicos (GRAMMONT, 1961, p.47-48).

Quanto aos elementos do alexandrino, alguns são permanentes, e não podem ser mudados, outros dão espaço a variações. Os 2 hemistíquios são fixamente determinados, repartindo o verso em duas partes absolutamente iguais, com o mesmo número de sílabas – seis – em cada parte. Deste modo, a duração de cada parte ou hemistíquio, é exatamente a metade do verso inteiro. Cada uma dessas metades também sofre uma subdivisão, totalizando 4 partes ao todo, caso haja, em cada uma dessas partes, 3 sílabas com duração aproximadamente igual, teremos o alexandrino uniforme, como no exemplo abaixo.

- *CORCINE – Princesse, d'un ingrat perdez le souvenir.*
- |    |    |    |    |
|----|----|----|----|
| 1A | 2A | 1B | 2B |
|----|----|----|----|
- **Prin/ce/sse / d'un/ in/grat --- per/dez /le / sou/ve/nir.**
-   
 1° hemistíquio

  
 2° hemistíquio

Grammont chama a atenção para o fato de que o próprio número de sílabas teria influência na velocidade com que os versos são pronunciados. Assim, membros do verso que tem menos de 3 sílabas devem ser ralentados, enquanto os maiores de 3 seriam acelerados. Obviamente a declamação é uma performance artística e essas velocidades nunca serão calculadas matematicamente, deixando ao ator/declamador que as faça de modo sensível, com o intuito de provocar a sensibilidade do ouvinte.

Grimarest, em seu tratado sobre o recitativo (1708), chama a atenção para a necessidade do ator-cantor conhecer as regras para poder transcender e transmitir os afetos de um texto.

Aqueles que interpretam, mesmo de forma tolerável, ignoram a maior parte dos princípios da declamação. Um pouco de aptidão, com a ajuda da natureza, é todo o seu mérito, que a sorte, às vezes, faz brilhar, mas que o desconhecimento das regras em outras ocasiões destrói (tradução nossa).<sup>17</sup>

Os versos com ritmo igual são divididos em quatro partes iguais e contribui com a regularidade de um movimento, os de tempo lento servem para destacar uma passagem, já os rápidos são usados para dar movimento à fala.

Os ritmos lentos ou rápidos dos elementos rítmicos são empregados de forma variada. Todos sabem que, na conversa coloquial, quando queremos realçar uma palavra, a métrica em particular, destacamos do restante da frase apenas por uma entonação especial ou uma acentuação mais forte, ou por uma pronúncia mais lenta (GRAMMONT, 1961, p.51).

O estudo da versificação em um idioma caminha junto não apenas com a história da poesia, mas também com a história da literatura dramática e da música. A França, nos séculos XVI e XVII foi solo fértil para o aprimoramento da versificação, uma vez que poetas e eruditos desenvolveram extensiva pesquisa para implementar o idioma francês; com isso, formas literárias foram retomadas e a estrutura da versificação também foi se modificando. Como dito acima, o número de sílabas variou de 8 para 10 até ser adotado como padrão o de 12 sílabas, batizado com o nome de Alexandrino. O verso dodecassílabo leva esse nome por ter sido empregado na composição do famoso poema *Roman d'Alexandre le Grand*, começado por Lambert Licors no século XII e finalizado por Alexandre Bernai, trovador normando, também no século XII.

Além do resgate cultural onde a França absorveu elementos da cultura greco-latina, outro acontecimento que também contribuiu para regulamentar a gramática, ortografia e literatura francesa, levando ao surgimento e fortalecimento de elementos, características e obras genuinamente francesas, foi a criação da Academia Francesa, fundada em 1635 durante o reinado de Luís XIII pelo cardeal Richelieu. Nas décadas seguintes, já durante o reinado de Louis XIV, a Academia Francesa serviu de modelo

---

<sup>17</sup> *Ceux qui exécutent, passablement même, ignorent la plupart les principes de la Déclamation : un peu de disposition du côté de la Nature fait tout leur mérite, que le hazard fait briller quelquefois; mais que l'ignorance des regles aneantit dans d'autres occasions* (GRIMAREST, 1708, p. 72).

para criação de várias outras academias reais, como a academia real de pintura, de música, de dança, entre outras.

Em meio aos importantes nomes que fizeram parte destas academias, em particular da academia francesa, dois dos mais relevantes escritores, principalmente quando tratamos da tragédia clássica francesa, foram Corneille e Racine. Souberam inovar mesmo,

obedecendo a regras rígidas de estrutura e de versificação, usando um vocabulário que fora limitado por Malherbe<sup>18</sup> e pelos outros teóricos da época, usando a temática greco-latina, ou ao contrário, usando a exuberância das imagens ou das temáticas históricas quase inverossímeis, tanto Racine quanto Corneille foram autores de vanguarda porque expressaram o que há de universal em cada um de seus personagens (MORETTO, 2006, p. 79).

Além da universalidade dos personagens outras contribuições para literatura francesa foram trazidas por Racine e Corneille este último, com sua obra *Le Cid* (1636), provocou o que ficou conhecido como a querela do Cid, fazendo com que literatos, teóricos e eruditos discutissem fervorosamente a respeito das ideias aristotélicas que engessavam a tragédia francesa. Já Racine, anos mais tarde, inaugurou uma nova maneira de declamar suas tragédias, tornando-se referência para seus contemporâneos, tanto das letras quanto da música, como no caso de Lully, e também, com suas peças, contribuiu para estabelecer o verso alexandrino como padrão.

Há registros de obras escritas utilizando o alexandrino já no século XVI, cujo exemplo mais expressivo, segundo Brilhante,

é *Cléopâtre Captive* de Estienne Jodelle, escrita em 1553, em decassílabos e alexandrinos, com cinco actos, um prólogo, coro (recitando em estrofe e antistrofe) e três personagens. Um poema mais que uma acção teatral que inspirou Garnier, Montchrétien e Hardy, mas que dificilmente concebemos como embrião das tragédias de Corneille e de Racine (BRILHANTE, 2003, p. 210).

---

<sup>18</sup> François de Malherbe: poeta, crítico e tradutor francês, participou do grupo *La Pléiade*, porém, divergindo em algumas ideias passou a defender uma maior perfeição técnica, mais simplicidade e pureza no vocabulário e na versificação.



Independente de quando o alexandrino começou a ser empregado na literatura francesa, será em meados do século XVII, com Racine, que o verso dodecassílabo tornar-se-á o grande verso francês, sinônimo de uma escrita elegante e bem elaborada, sendo apresentado em poesia, assim como em prosa; amplamente utilizado na tragédia clássica francesa. Segundo Pavis,

O texto dramático, particularmente o da tragédia clássica, é muitas vezes escrito em versos, o que obriga o ator a respeitar um esquema prosódico bastante estrito, principalmente a pronunciar os doze pés do alexandrino, a observar as cesuras, a decompor os hemistíquios em seis figuras possíveis (um/cinco, dois/quatro, três/três, quatro/dois, cinco/um, dois/dois/dois), e sobretudo a notar os momentos de ruptura em relação à regra e o vínculo com a estrutura prosódica e o sentido do texto. O teatro em versos não é necessariamente um teatro poético, pois obedece antes de tudo a uma norma, a uma poética que impõe sua lei formal e seus versos, e isso dos gregos até o drama romântico (2008, p. 429).

A ideia de uma poética formal e específica também se estende à música vocal, principalmente na ópera, onde a relação texto música é construída de forma muito particular.

Quando a ópera francesa emerge, em 1670, o verso utilizado na poesia dramática e narrativa era o alexandrino, na verdade, a tragédia clássica de Corneille e Racine empregavam outros mais. Contudo, libretistas franceses observaram que a predominância do alexandrino iria proporcionar uma base insatisfatória. Com isso, estabeleceram o costume de escrever os libretos em versos livres, uma mistura fluída de linhas de diferentes comprimentos. No recitativo, o alexandrino permaneceu como um importante componente, mas não mais do que o decassílabo ou o octossílabo; nas árias e coros uma variedade maior foi empregada, como na poesia lírica mais antiga (SADLER, 1994, p. 966-967).

Essa variedade no uso dos versos só foi possível pelo fato da ópera ser um gênero novo na França, não sendo tão rigorosamente controlada pelos eruditos, como os literatos e dramaturgos o foram.

A ópera já surge como algo inusitado, pois apresenta personagens que em vez de falar, cantam; por conta disso acaba desenvolvendo regras específicas para suprir suas necessidades, já as regras que acaba por incorporar de outras áreas, como literatura e teatro, são abrandadas por conta dessa singularidade do novo gênero musical.

Além disso, a *tragédie en musique* contou com o apoio e incentivo do rei Louis XIV, com isso, a aceitação por parte da corte, dos nobres e dos eruditos acabou sendo mais rápida. O rei, o qual também era artista, soube tirar proveito das artes, não

apenas enquanto espectador ou como bailarino, Louis XIV se aproveitou das artes para promover a sua figura, como um ser grandioso, poderoso e absoluto, quase um semideus, assim como suas conquistas, fortalecendo tanto sua imagem quanto a imagem de seu reinado, perante os franceses e o mundo.

"A declamação natural deu nascimento à música [...] a música e a poesia, por sua vez, fizeram da declamação uma arte"  
(MARMONTEL)

## 4 DECLAMAÇÃO

É a arte da palavra transformada em som, do falar, do recitar, do discursar em voz alta. De acordo com Silva (2013), a declamação é de origem grega, seu início data do século V a.C. e era ensinada nas escolas, tendo a mesma importância que a poesia, música e os exercícios físicos.

O movimento surgiu, segundo Poulaklos, da necessidade de treinar cidadãos para os mais variados cargos políticos, no contexto da instauração da democracia na Grécia no século V a.C. Em meio a tal configuração, discursar bem, tanto para defender-se num processo judicial quanto para angariar votos em seu favor, seria fundamental (SILVA, 2013, p. 81).

Independente do motivo para o qual era usada, a declamação, tanto grega quanto latina, apresentava no século V a.C partes fixas tradicionais, intituladas: prefácio, narração-tese e epílogo; podendo ser uma declamação de caráter jurídico ou deliberativo. Geralmente, além das partes fixas, a declamação era precedida pela escolha de um tema, e em seguida, o orador introduzia o assunto falando de forma resumida, para aí sim passar às partes tradicionais.

Por volta do século I a.C a declamação deixa de ter um caráter escolástico e passa a ser apresentada em público ou em reuniões privadas, com temas variando entre histórico ou histórico-mitológico e com forma mais livre. Nessa época surgem nomes como, Aristides, Libânio e Corício, na Grécia e Sêneca, o velho e Quintiliano, na declamação latina.

Após um brevíssimo apontamento a respeito da declamação falada nos seus primeiros séculos, vamos dar um salto na linha do tempo por conta do tema deste trabalho, chegando até a Itália do final do século XVI.

É neste século que o declamar falado, extrapolando o caráter escolástico, se funde com a poesia, a música e o teatro, servindo de matéria prima para criação de uma declamação musical, que por sua vez, foi o principal pilar do novo gênero musical que surgiu logo em seguida, o *Dramma per Musica*, a ópera barroca italiana.

As primeiras obras desse novo gênero tiveram como berço a Camerata Fiorentina, seus eruditos, poetas e músicos, no intuito de criar uma música que se

opusesse à polifonia, voltaram-se para a antiguidade clássica e tomaram as tragédias deste período como matéria prima. Provavelmente, inspirados pelos cantos dos coros, passaram a compor uma música vocal que se assemelhasse com a fala, construindo uma declamação musical, um *parlare cantando*.

Já na França, a relação teatro – declamação – música, que resultou na *tragédie en musique*, teve início com Jean Baptiste Racine (1639-1699), poeta e dramaturgo do século XVII, um dos pilares do classicismo francês. Em sua obra soube inovar mesmo em meio às regras aristotélicas, trouxe para suas histórias aquilo que o público acreditava ser verossímil, com o intuito de agradar e comover; sua construção poética se baseia nas tragédias mitológicas da Antiguidade e nos “cânones de Aristóteles, com elementos de peripécia, reconhecimento, relacionado à existência do que é racionalmente mais justo, catástrofe (sofrimento) e chega no termo não mencionado por Aristóteles, a reconciliação” (GRAWUNDER, 1988, p. 97).

Outro ponto de destaque na obra raciniana são as personagens, que segundo Barthes, podem ser divididas em,

Fortes e fracos, tiranos e cativos, que formam as relações fundamentais tanto nas relações familiares quanto amorosas. Essas relações fundamentais se desenvolvem num espaço que pode ser a antecâmara da tragédia clássica a um espaço fechado: no espaço em que se encerram as personagens, elas se apresentam não como caracteres autônomos, mas como funções, como figuras dispostas de tal maneira que, entre si, compõe a “horda primitiva”: o pai, proprietário incondicional da vida dos filhos; as mulheres (mãe, esposa, filhas, amantes, irmãs) sempre dominadas e submissas; os irmãos, sempre inimigos e disputando o lugar do pai, que precisa desaparecer. É no universo dessas relações familiares que a palavra, o “logos” institui e conduz a trama, num caráter de universalidade” (apud GRAWUNDER, 1988, p. 98).

Podemos afirmar que uma das maiores, se não a maior contribuição de Racine foi a linguagem, construída de forma refinada e poética, com métrica e rimas perfeitas, temas nobres e universais e, o principal, valorizando a musicalidade das palavras. Racine desenvolve seu drama fortemente baseado na literatura, no texto, ou seja, seu teatro não é somente ação que se desenvolve no palco, mas uma obra autônoma literária.

Seu gosto pela palavra torna-a o fio condutor que equilibra a obra de forma racional e artística. A marca fundamental que Racine deixou para o teatro de sua época foi a utilização dos versos alexandrinos, ou seja, versos de 12 sílabas, com finais femininos e masculinos se alternando, que buscavam traduzir o discurso

elevado dos heróis trágicos. Seu discurso traduz as paixões mais complexas com o manejo refinado da sonoridade das palavras.

Focalizado no espelho da razão (ideia que sublinha o teatro barroco) seu teatro narra a intensidade de certos momentos de vida. Limitando-se a esses momentos e a seus recursos de expressão. [...] Perfeição na forma, unidade intelectual e estética; a vida de seu drama está no aspecto racional da ação e da disposição de acontecimentos e palavras (GRAWUNDER, 1988, p. 98).

Abaixo apresento uma breve análise de um trecho de uma das maiores obras de Racine, *Phédre*.

1. *J'ai pris, j'ai fait couler | dans mes brûlantes **veines** A*
2. *Un poison / que Médée / | apporta / dans **Athènes**. A*
3. *Déjà jusqu'à mon coeur | le venin parvenu B*
4. *Dans ce coeur / expirant / | jette un froid / inconnu ; B*
5. *Déjà je ne vois plus | qu'à travers un **nuage** C*
6. *Et le ciel, et l'époux | que ma présence **outrage** ; C*
7. *Et la mort / à mes yeux / | dérobant / la clarté D*
8. *Rend au jour, / qu'ils souillaient, / | toute as / pureté<sup>19</sup>. D*

Todos os 8 versos são escritos em alexandrino (dodecassílabos), consequentemente divididos em dois hemistíquios (cortes indicados pelo símbolo | ), alguns apresentam uma estrutura uniforme (versos 2, 4, 7 e 8), formados por 4 partes iguais, cada um contendo 3 sílabas, com a mesma duração, este tipo é considerado o alexandrino perfeito. Racine usa o encadeamento agrupando os versos de dois em dois, indicados pelas letras A, B, C e D, e divide os finais dos versos em femininos (A e C) e masculinos (B e D). O trecho em questão apresenta rimas consoantes (quando as palavras são sonoramente iguais a partir da sílaba tônica) e estão dispostas em paralelas.

A preocupação de Racine com a musicalidade e a sonoridade das palavras em sua obra foi tamanha que criou uma forma particular de declamar, tornando-se

<sup>19</sup> Fala final de Fedra – “Eu tomei, e já corre em minhas veias/ Veneno, que Medéia trouxe a Atenas./ Tendo em meu coração já penetrado,/ Desconhecido gelo infunde nele./ Já por entre uma nuvem só diviso,/ Céu e esposo, qu'ultrajo em estar presente;/ E a morte, aos olhos meus a luz roubando,/ Torna a pureza ao dia que manchavam” (Tradução TRIGOSO, 1950)  
Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/fedra.html>>

uma marca registrada de seu teatro e de todo um período. Um dos fatos mais conhecidos da história do teatro é a relação entre Racine e a atriz Champmeslé, uma de suas pupilas. Segundo Louis Racine, seu pai agia da seguinte forma. “Primeiro ele a fazia compreender o significado das linhas do texto, em seguida lhe mostrava os gestos e ditava os tons [vocais que deveriam ser empregados, às vezes até a altura em que as notas deveriam ser emitidas]” (apud ROSOW, 1983, p. 473, tradução nossa).

Champmeslé atingiu tamanha excelência na forma de declamar proposta por Racine, que se tornou o arquétipo da declamação da tragédia clássica francesa. Seu controle vocal e interpretativo são duas qualidades constantemente citadas, como nos descreve um autor anônimo com publicação no *Entretiens Galants*, de 1681.

É como um canto. Você irá admitir prontamente que Champmeslé não te agradaria tanto, se sua voz fosse menos agradável. Mas ela aprendeu a modular [sua voz] com tamanha habilidade, que empresta paras as palavras um tom tão natural, que parece que tem realmente em seu coração as paixões que expressa com sua boca (apud FOUCAUD, 1845, p. 382, tradução nossa.)<sup>20</sup>.

Foucaud ainda acrescenta que, na época de Champmeslé, os atores deveriam saber controlar suas inflexões, não deixando a dicção-cantada empolada a ponto de prejudicar a expressão dos sentimentos que desejavam transmitir.

Um ator deveria ter em sua voz certas inflexões graduais que, pode-se dizer, forma uma espécie de canto às vezes vivo, às vezes lento, conforme o que pensou o escritor, demandando ou energia ou doçura. Champmeslé possuía essa qualidade da época no mais alto grau, sem, no entanto, perder qualquer coisa de sua voz (FOUCAUD, 1845, p. 381-382, tradução nossa.)<sup>21</sup>.

Graças a nomes como Racine e Champmeslé, a arte declamatória francesa tornou-se uma referência na segunda metade do século XVII e início do XVIII, época em que surgiram tratados para indicar como os atores deveriam agir, tanto vocal como

---

<sup>20</sup> “Est une espèce de chant, et vous m'avouerez bien que la Champmeslé ne vous plairait pas tant, si elle avait une voix moins agréable; mais elle sait la conduire àVec beaucoup d'art, et elle y donne à propos des inflexions si naturelles qu'il semblé qu'elle a véritablement dans lé coeur Une passion qui n'est que dans sa bouche”.

<sup>21</sup> “Un acteur devait donner à sa voix certaines inflexions graduées qui, dites em mesure, formaient une espèce de chant tantôt vif, tantôt lent, selon que la pensée de l'écrivain demandait ou de l'énergie ou de la douceur. Mademoiselle Champmeslé possédait cette qualité de l'époque au suprême degré, sans cependant pour cela perdre en rien de sa voix”.

gestualmente, diante dos diferentes estados emocionais ao declamarem. Grimarest<sup>22</sup> (1659 - 1713), um dos tratadistas deste período, traz diversas informações acerca do assunto, em uma passagem de seu tratado sobre recitativo (1708), ele destaca a importância do estudo do que será declamado, assim como a forma como será feita.

Na atuação existem princípios gerais e específicos. Entre os primeiros estão o de ter discernimento suficiente para conhecer o espírito daquilo que se declama, de maneira que se possa representá-lo por meio de sua fala ao espectador. É preciso estudo, educação, gosto e relações para se adquirir este conhecimento. [...] O ator deve estudar a sua aparência com cuidado, no intuito de colocar seus gestos e atitudes conforme ele vai cultivando sua declamação com atenção, a fim de dar à sua voz todo o gosto ao qual ela pode estar suscetível para satisfazer o espectador (p. 74-76, tradução nossa)<sup>23</sup>.

Desta forma, momentos intensos, sublimes e catárticos, propiciaram a ampliação dos afetos, melhorando a relação que o público estabelece com as obras. Para Grimarest, cabe ao ator entender as emoções para poder tocar o coração dos espectadores. Além dessa ideia subjetiva envolvendo a declamação, Grimarest também nos apresenta atitudes que dizem respeito à voz e aos gestos dos atores.

Para ele, ao declamar, é importante ter uma voz mais forte que a da fala. Deve-se evitar declamar usando dois tons diferentes de voz, assim como forçar a voz para se chegar em um determinado tom; é importante não acentuar as sílabas mudas (muito presente na língua francesa) para o verso não perder sua qualidade e por fim, destaca que o ator deve estar por inteiro naquilo que expressa, principalmente o gestual, devendo ficar atento a sua aparência para que os gestos e as atitudes sejam coerentes com a personagem.

Grimarest ressalta sobre a importância de o ator aceitar apenas papéis que condizem com seu perfil, para que o público não tenha nenhum tipo de estranhamento.

O ator também deve estudar o seu caráter para não se encarregar de um papel que não lhe convém. Pois, pode bem representar o papel de um rei o ator que não saberia entrar naquele de um príncipe agitado pela glória ou

<sup>22</sup> Jean-Léonor Le Gallois, senhos de Grimarest, foi um matemático, teórico de fortificações, historiador militar e metre em línguas francês.

<sup>23</sup> “Il y a dans l’Action des principes généraux ; il y en a de particuliers. Ceux- là sont d’avoir assez de discernement pour com noître l’esprit de ce que l’on doit prononcer; de maniere qu’onv puisse le représenter par son recit aux spectateurs. Il faut del’e’tude, de l’éducation, du goût, du commerce pour s’aquerir cette connoissance. [...] L’Acteur doit étudier son extérieur avesoin, pour placer ses gestes & ses atitudes à propos: il doit cultiver sa prononciation avec attention, afin de donner à sa voix tout le goût dont elle peut être susceptible, pour satisfaire les Spectateurs”.

pelo amor; ou o de um confidente cuja atuação e sentimentos não devem ter muito destaque, e vice-versa. O ator não deve deixar de combinar com os papéis, pelo tamanho, pela idade e pela voz. O público sempre espera que um rei tenha uma bela presença, ar nobre e a voz máscula; ele não admite um amante sexagenário de voz rude e de estatura corpulenta. Porque o espectador examina tudo e a menor perturbação muitas vezes o torna inimigo da obra a ele apresentada (GRIMAREST, 1708, p. 77, tradução nossa)<sup>24</sup>.

Abaixo apresentamos um quadro indicando os estados emocionais que demandam inflexões vocais diferenciadas, segundo Grimarest (1708).

QUADRO 1 – RELAÇÃO ENTRE PAIXÕES/AFETOS E INFLEXÕES VOCAIS

Paixões/Afetos	Tipos de vozes
Amor	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Quando sente ternura: voz lisonjeira e tenra.</li> <li>• Quando dá prazer: voz alegre.</li> <li>• Quando sofre: voz aflitiva e lamentosa.</li> </ul>
Ódio	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Voz áspera, severa, rude, firme, dura.</li> </ul>
Desejo	<ul style="list-style-type: none"> <li>• O amor como causa: voz tenra, porém aflita.</li> <li>• A resistência como causa: voz com tom de rancor e cólera.</li> <li>• Desejo moderado: voz frágil.</li> <li>• Desejo lânguido: voz doce e interrompida.</li> </ul>
Fuga (é oposta ao desejo)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Voz um pouco rude, porém, com respeito</li> </ul>
Alegria	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Voz doce, plena e simples.</li> </ul>
Tristeza	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Voz fraca, arrastada e lamentosa, porém, um pouco forte.</li> </ul>
Esperança e Confiança	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Voz forte e brilhante.</li> </ul>
Desespero	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Voz aguda e abrupta.</li> </ul>
Audácia	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Voz impetuosa e altiva.</li> </ul>
Medo	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Voz tenra e hesitante.</li> </ul>
Inveja	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tom assertivo e voz rude.</li> </ul>
Ciúme	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Voz arrojada.</li> </ul>
Indignação negativa	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Voz firme, rude e um pouco exclamativa.</li> </ul>
Indignação positiva	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Voz firme, decidida e de comando.</li> </ul>

<sup>24</sup> “Qu’un Acteur étudie encore son caractere, pour ne point se charger d’un rolle qui ne lui convienne pas: Car tel ‘peut bien reprefenter le perfonnage d’un Roi, qui ne sauroit entrer dans celui d’un jeune Prince agité par la gloire ou par l’amour; ou saite. Celui d’un Confident , dont l’action & les sentimens ne doivent point avoir autant d’élevation: Et ainfi du contraire. Que l’Acteur ne neglige point de convenir aux personnages, par la taille, par l’âge, par la voix; le public suppose toujours qu’un Roi doit avoir une belle presance, l’air noble, & la voix mâle : Il ne s’acommode point d’un amant sexagenaire, à grosse voix & d’une taille spacieuse. Car le spectateur, examine tout, & le moindre dérangement le rend bien souvent ennemi, de l’ouvrage qu’on lui recite”.



Compaixão	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Causa justa: voz triste, porém, cheia.</li> <li>• Causa injusta: voz forte</li> <li>• Com ternura: voz doce e emocionada.</li> </ul>
Cólera	<ul style="list-style-type: none"> <li>• De forma geral, voz elevada.</li> <li>• Quando aquele que é ofendido é inferior, ou deve-se respeito àquele que pratica ou apoia o insulto: voz forte e resmungada.</li> <li>• Quando a cólera vem acompanhada do desejo de vingança. Se há briga a voz deve ser brilhante e brusca, já se a vingança é efetuada a voz deve ser emocionada em altura média.</li> </ul>

Este quadro nos mostra o quão rico em detalhes e nuances a declamação do final do século XVII e início do XVIII deveria ser para Grimarest. É claro que os atores precisavam de uma certa inteligência cênica e interpretativa para poderem executar com veracidade, escolhendo as inflexões que melhor transmitisse ao público o afeto contido no texto e no subtexto.

Além do meio teatral, a declamação também chegou até o meio musical, em particular, a ópera, determinando a forma de se compor e de cantar. De acordo com Verschaeve (2012), os atores de ópera iam frequentemente assistir os atores da *comédie française*, pois os atores trágicos da época faziam uso de suas vozes de forma plena, buscando utilizar uma tessitura vocal extensa, pronunciando as palavras de forma clara e muito bem articulada.

Dessa forma, as referências absorvidas junto aos atores trágicos, foram transferidas para o canto, estabelecendo uma íntima relação entre palavra e música. A respeito disso Montéclair (1736) ressalta que,

A boa pronúncia das palavras dá o último [toque de] perfeição ao canto francês. Para bem pronunciar deve-se saber dispor a boca de maneira que se possa fazer cada vogal, com o som claro e moderado, que lhe convém. Pronuncia-se cantando como falando, exceto que cantando há mais tempos longos de sons que a fala ordinária, devendo articular mais fortemente as consoantes que são antes ou após as vogais (apud Verschaeve, 2012, p. 20, tradução nossa)<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> “La bonne prononciation des paroles, donne la dernière perfection au chant François. Pour bien prononcer il faut Sçavoir disposer la bouche de manière qu’on puisse donner à chaque voyell, le son clair ou sound qui’luy convient. On prononce em chantant comme em parlant, excepté que comme le chant tient plus longtemps les sons, que le parler ordinaire, il faut y articuler plus fortement les consones qui sont avant au apres les voyelles”.

É certo que de nada adiantaria uma excelente pronúncia se a música não fosse bem escrita, cabendo à música valorizar o texto, para que ambos aconteçam de forma orgânica e fluida. Deste modo, no início da história da ópera francesa, os compositores baseavam-se na declamação do texto para construir sua música, assim as particularidades rítmicas, as alturas, as inflexões e acentuações eram levadas em conta antes das ideias musicais ou melódicas e rítmicas surgirem. Tratava-se quase como um exercício de fixar em ritmo e melodia a arte declamatória dos atores. Deste modo, o cantor deverá ter sua atenção focada principalmente no texto, que serve de guia para o canto, quando este se torna quase secundário para sua atuação nos palcos de ópera: “Essa primazia da palavra constituirá o fundamento da tragédia lírica e reinará durante numerosos anos” (Verschaeve, 2012, p. 19, tradução nossa).

A conexão entre a declamação e a tragédia lírica se estabelece com Jean Baptiste Lully (1638-1687), quando o compositor decide transpor para sua música a declamação que costumava assistir nas peças de Racine, interpretadas por Champmeslé.

Lully deu ao texto um lugar preponderante. Ele mesmo declamava, trabalhando com o intuito de sentir todas as nuances, as sutilizações e as alusões. E depois de um longo percurso ele transferia para o papel os movimentos da alma – uma espécie de camada de ação e de emoção – transpondo essa declamação sublime, colocando-a quase na “boca do cantor” (VERSCHAEVE, 2012, p. 22, tradução nossa).

Lully foi muito bem-sucedido em suas composições, criou algo novo e genuinamente francês, valorizando o idioma, assim como outros gêneros artísticos, como a dança, o teatro, a música instrumental, além da declamação raciniana, a qual serviu de base para sua música. Suas linhas vocais atingiram tamanha organicidade que música e texto se fundem e fluem; com isso, suas obras se tornaram referência, tanto para compositores quanto para atores. Segundo Harnoncourt (1988),

Lully estudou a melodia e o ritmo da língua escutando os grandes atores dramáticos franceses, cuja elocução passou a ser o modelo de seus recitativos. Em seguida, parece que ocorreu o contrário: foram os grandes atores que passaram a estudar a maneira pela qual os cantores executavam o recitativo, assim, Lully deu a língua uma forma declamada, impondo-lhe um ritmo muito preciso que desejava executado literalmente (p. 243).

Para chegar até esse ritmo desejado, Lully costumava fazer constantes mudanças de compassos, para dar conta de transformar em recitativo as ideias tidas ao ouvir os textos declamados. Segundo Couvreur (1992).

Foi um trabalho sutil no qual o compositor respeita a quantidade e o comprimento das sílabas e sua acentuação. [...] Lully encontrou características harmoniosas e naturais que sempre serão admiradas e imitadas imperfeitamente. Para ser perfeito, o recitativo Lullyano deve ser completado pelo cantor que deverá se esforçar para aproximar-se de uma declamação natural (p. 309, tradução nossa).

Essa busca pela naturalidade não se aplica somente à execução dos recitativos de Lully, também aparece na estrutura de suas tragédias líricas. Nas obras do italiano naturalizado francês, a declamação musical (o recitativo) é utilizada nas passagens de maior importância da trama, com a intenção de criar algo que seja o mais próximo da fala, tentando atingir a verossimilhança citada por Aristóteles e defendida pelos teóricos clássicos da França. Já as árias aparecem em momentos de menor importância, geralmente interpretadas por personagens secundários e trazendo conteúdo de pouco impacto para história.

Lully esteve em consonância com os teóricos, literatos e dramaturgos de seu tempo, compondo suas obras levando em consideração as ideias aristotélicas apresentadas na *Poética*. Sua música valoriza a palavra, o contar a história e mais uma vez se aproxima da tragédia clássica francesa, dando, perante aos eruditos, credibilidade a este novo gênero musical. Desta forma, a relação entre declamação e música foi estabelecida, tornando-se difícil pensar sobre uma sem usar a outra como referência; Chabanon (1779) resume bem ao dizer que “a música das óperas deve imitar a fala, devendo a declamação destas óperas estarem em conformidade” (apud VERSCHAEVE, 2012, p.20).

## 5 DO DRAMMA PER MUSICA À TRAGÉDIE EN MUSIQUE

Para chegarmos à obra de Marin Marais e até mesmo à gênese da ópera francesa, apresentaremos uma breve retrospectiva de como se deu o nascimento da ópera na Itália, berço deste gênero musical. O drama musical italiano foi amplamente executado em solo francês, exercendo uma influência direta nas primeiras produções operísticas dos compositores locais. Para alguns, a música italiana serviu como referência, já para outros foi visto como algo a ser evitado almejando compor uma música genuinamente francesa; será Lully, um italiano naturalizado francês, o responsável por determinar as características da ópera francesa, dando início à *tragédie en musique*.

Ambos os países, durante o Barroco italiano e o Classicismo francês, trilharam caminhos parecidos com relação à tragédia clássica. O novo gênero musical, que surgiu da fusão entre poesia e música, a ópera, buscou embasamento em importantes nomes da literatura clássica. Os principais foram Horácio e Aristóteles, este último, com sua obra *A Poética*, foi um dos principais aportes teóricos, servindo de base para concepção e estruturação dessa nova forma artística, assim como o fora na tragédia literária.

A intenção de alinhar o espetáculo operístico com as normas e as poéticas da antiguidade, ocorreu com o intuito de ressuscitar as grandes tragédias, como de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, trazendo para esse novo tipo de espetáculo a credibilidade necessária para ser aceito pelos intelectuais da época, firmando-se como uma arte tão respeitada como a música e o teatro. Para isso, os teóricos e músicos italianos do século XVI defenderam e aprimoraram a ideia de uma ação dramática que se apoiava na música para contar as histórias, além de integrar outros elementos cênicos como cenário e figurino, resultando em uma espécie de obra de arte total.

Em meio às discussões a favor e contra, a nova forma artística foi se estruturando e encontrando meios de se impor, seja seguindo fórmulas estipuladas pelos acadêmicos (com matriz aristotélica), seja trazendo para seus enredos elementos do gosto popular, como as danças, na França, e os personagens advindos da *commedia dell'arte*, na Itália.

## 5.1 O nascimento da Ópera – Itália

A ópera surgiu com o nome de Drama ou Tragédia, sendo que, segundo Rosand (2007), o termo *Dramma per Musica*<sup>26</sup> não foi adotado de imediato como uma designação para textos líricos; ele surgiu após os libretistas buscarem uma definição para o que estavam produzindo. O novo gênero musical foi precedido por diferentes formas de arte, tanto de caráter religioso quanto profano, que buscava unir teatro e música.

Da Renascença herdou-se formas artísticas como o *Balletto*, oriundo da *mascherata*<sup>27</sup>. Essa sequência de danças pode ser considerada a origem do prólogo das óperas, pois para conectar os números de danças foram introduzidos personagens alegóricos. O *intermezzo* surge basicamente com a mesma função do *balletto*, só que era usado entre atos de peças teatrais, onde de início a música não servia à dramaturgia, porém com o passar do tempo o público passou a preferir intermezzos também cantados.

A *favola pastorale*, é um gênero teatral cuja poesia bucólica clássica serviu de matéria prima, essa nova forma de arte comungou texto, música e dança, podendo ser considerada um embrião da ópera, mesmo não apresentando uma unidade musical. Os enredos eram simples, geralmente girando em torno de intrigas amorosas; humanos e divindades eram os personagens, mas o foco principal na *favola pastorale* era o interesse em descrever os ambientes e os sentimentos, valorizando a natureza e a sonoridade da língua.

Por fim, destacamos a comédia madrigalesca que surge concomitantemente à *favola pastorale*, e é uma forma teatral que integra comédia e os madrigais, compostos em várias vozes, cujo teor dos textos musicais é profano. Contudo, com o tempo o uso de várias vozes, ou seja, a polifonia, acabou se tornando o elemento que dificultaria a compreensão do texto, prejudicando a dramaturgia e contribuindo para o nascimento da ópera.

---

<sup>26</sup> Refere-se a um texto escrito expressamente para ser definido por um compositor (por exemplo *L'Erismena, drama per musica di Aurelio Aureli, Favola Seconda dedicata all'illustriss. Sr. Giacomo Cavalli ... H CC LV*), e, por extensão, também para a composição. O termo era comumente usado para a ópera italiana séria no século XVIII e é, com efeito, intercambiável com o termo essencialmente moderno *opera seria*. Variantes como *dramma in musica* (referindo-se ao cenário e não ao texto verbal) ou *dramma musicale* também são encontradas. (Oxford music online - Grove music online, 2018, tradução nossa. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08139>>).

<sup>27</sup> Festa popular que ocorria durante o período do carnaval.

Todos estes antecessores do *dramma per musica* foram de grande valia para se chegar até a forma musical que seria a melhor síntese entre encenação, texto e música, sendo pensada, experimentada e proposta entre os anos de 1573 e 1587 em Florença por um grupo composto por músicos, poetas e teóricos, nominado Camerata Fiorentina, cujo intuito era de recolocar a música nos antigos moldes, valorizando a monodia e evitando o uso excessivo do contraponto renascentista, pois o texto cantado já não estava mais sendo compreendido com clareza devido à densa textura musical. Com isso, de acordo com Coelho (2000), surgiram algumas premissas, tais como:

- Música e texto deveriam unir-se com perfeita harmonia para que houvesse a compreensão do texto cantado. Para tanto instaurou-se o uso da declamação solista e monódica, com acompanhamento deveria ser composto de melodias simples e executado por poucos instrumentos, excluindo o contraponto.
- A música deveria se adequar à prosódia das palavras, proporcionando um declamar/cantar que se assemelhasse ao falar, o *parlare cantando*. Posteriormente este canto foi denominado Recitativo.
- A música não deveria apenas servir de acompanhamento, a ela caberia a função de exteriorizar os sentimentos, os afetos e os estados de espírito, ajudando a valorizar o texto e a dramaturgia (p 43).

Como resultado desse novo conjunto de ideias, o libretista Ottavio Rinuccini (1562-1621) e o compositor Jacopo Peri (1561-1633) estreiam em 1597 a primeira *favola pastorale* – *Dafne*, infelizmente apenas alguns poucos fragmentos desta partitura chegaram até os dias de hoje. *Euridice*, a primeira obra que se manteve completa ao longo dos séculos é o primeiro grande exemplo concreto da arte concebida pela Camerata Fiorentina. Esta ópera, também de Rinuccini e Peri teve sua estreia no Palácio Pitti em 1600. Vale ressaltar que Caccini, baseado no mesmo libreto do mesmo autor, apresentou sua versão apenas em 1602.

Peri no prefácio de sua *Euridice* tomou o cuidado de apresentar os fatos que fundamentaram sua nova composição, além de descrever sua preocupação ao transcrever/escrever a música que melhor imitasse a fala e suas particularidades, ajudando os ouvintes numa melhor compreensão dessa nova estética e

possivelmente se salvaguardando de possíveis críticas. Apresento o importante trecho do prefácio de Peri, pois podemos assim compreender as bases da criação do recitativo, que será fundamental para a transposição do estilo ao território francês.

Visto que se tratava de poesia dramática, e que se deveria imitar com o canto o que se fala (e sem dúvida não se fala cantando), estimei que os antigos Gregos e Romanos (os quais segundo a opinião de muitos cantavam em cena as tragédias inteiras), usavam uma harmonia que, avançando além da fala comum, se aproxima tanto da melodia do canto que assume a forma de algo intermediário [...] Rejeitando qualquer outra forma de canto ouvida até agora, me dediquei totalmente a procurar a imitação devida a estes poemas; e considere que aquele tipo de voz que é atribuído ao canto antigo, que eles chamavam diastemática (meio sustentada e suspensa), poderia algumas vezes acelerar e tomar caminho intermediário entre os movimentos suspensos e lentos do canto e aqueles ágeis e rápidos da fala, e acomodar-se assim ao meu propósito (como se acomodava também à leitura de poesia e versos heroicos), aproximando-se daquela outra maneira de falar, a qual eles chamavam de contínua – o que os nossos modernos (apesar de talvez com outra finalidade) fizeram também na música deles. Reconheci também que no nosso falar algumas palavras são entoadas de uma maneira que pode criar harmonia, e ao longo do discurso passamos por muitas outras que não são entoadas, até retornar a uma outra capaz de movimentar-se a uma nova consonância; e considerando aqueles modos e aqueles acentos que são necessários no lamento, no regozijar-se e casos semelhantes, fiz mover o baixo no tempo deles, às vezes mais, às vezes menos, de acordo com os afetos, e o mantive constante através das falsas e boas proporções [i.e. dissonâncias e consonâncias] até que a voz daquele que declama, passando por várias notas, chegasse àquela que na entonação da fala quotidiana abre caminho a uma nova harmonia (PERI, 1600 apud DIAS; JANK, 2016, p. 157 e 158).

Em busca de novas harmonias para melhor acompanhar a nova forma de se declamar/cantar no *dramma per musica*, o *parale cantando* emerge como algo incerto, mas que em pouco tempo se torna a principal característica do novo gênero musical. Para tanto, foi fundamental, além dos esforços intelectuais e musicais, a inserção dos autores em uma sociedade humanista que soube valorizar e fomentar a nova arte.

Ainda que os integrantes da Camerata Fiorentina tivessem desenvolvido suas pesquisas com uma certa autonomia, suas criações, vanguardistas para época, necessitavam da aceitação e ajuda por parte da realeza ou dos nobres, os quais na maioria das vezes também atuavam como mecenas contratando os artistas ou encomendando obras. Foi por este caminho que os libretistas e compositores, ligados ao surgimento da monodia e da ópera, viabilizaram a execução de suas ideias. Graças à ligação com famílias importantes como por exemplo, os Medici, a nova música vocal pôde atingir um maior número de pessoas, ganhando mais espaço e se solidificando enquanto uma arte nova e singular.



Já para se fazer aceito perante os intelectuais, o novo gênero musical, além das novas regras musicais, também precisou incorporar em suas tramas as regras presentes nas tragédias da Antiguidade, como as ideias aristotélicas. Se pensarmos na verossimilhança e na forma como o texto é transmitido nas óperas (declamado/cantado), verificamos que essa regra acaba sendo não cumprida de imediato. Como exemplo, cito um trecho do tratado *Il corago* (1630), onde o autor anônimo apresenta uma justificativa para o fato de as personagens nas óperas cantarem em vez de falarem,

A razão de tudo isto é que todos os ouvintes sabem perfeitamente que, ao menos nas partes mais conhecidas da terra, pessoas ordinárias não falam cantando, mas simplesmente falam; é mais facilmente aceito o conceito do falar cantando para personagens sobre-humanos do que esta manifestação nos homens comuns, pois sendo o discursar harmônico mais elevado, mais magistral, mais doce e nobre do que o falar ordinário, por uma tendência inata considera-se que estes personagens possuem dose maior do sublime e do divino (apud RÔNAI; SCARINCI 2011, p. 81-82).

Se Florença foi o berço da ópera, Veneza foi o local onde ela se desenvolveu e se estabeleceu como um gênero cênico-musical. De acordo com Boffi (1999),

Se a Florença se deve a valorização do texto e do “relato” e a Roma a valorização da música, a Veneza cabem, em primeiro lugar, os elementos ligados à encenação. Neste sentido, é com a ópera veneziana que, pela primeira vez, todos os elementos do espetáculo lírico se encontram definitivamente reunidos: o bel-canto e a expressão, o sonho (intervenção dos deuses) o cómico, um ritmo de desenvolvimento dinâmico que reparte distintamente, segundo as situações, a ária e a narrativa (p. 77).

Dois nomes ligados a ópera veneziana foram de suma importância na evolução deste gênero, Francesco Cavalli e Claudio Monteverdi, este último foi o responsável por aprimorar o recitativo concebido anos antes em Florença.

O “recitar cantando” das primeiras experiências florentinas assumiu as características de um recitativo que, no rigoroso respeito da palavra e das razões dramáticas, se definiu com mais complexa autonomia musical (BOFFI, 1999, p. 76)

Em meio a tantos conceitos, regras e teorias, esse novo gênero artístico, a mais completa forma de arte musical, conquistou em pouco tempo seu espaço e estabeleceu suas próprias convenções e poéticas, as quais foram seguidas no



universo operístico por séculos, influenciando diferentes países, sendo a França um deles.

## 5.2 Nascimento da ópera francesa

O primeiro contato com o novo gênero musical que acabara de nascer na Itália, a ópera, em território francês, deu-se por intermédio de uma italiana, a rainha Maria de Medici, esposa do rei Henrique IV. Assim que Maria mudou-se para Paris, convidou o compositor Giulio Caccini para apresentar a sua nova música à corte real francesa.

Caccini e sua família chegaram em dezembro de 1604, data em que apresentaram partes da obra *Euridice* e *Il Rapimento di Cefalo*. Ainda se passariam vários anos até que a *tragédie en musique* surgisse como o verdadeiro gênero operístico francês: sua ascendência italiana não pode ser negada, embora a querela entre italianos e franceses nunca tivesse encontrado trégua.

O intercâmbio cultural entre Itália e França se intensificou quando o cardeal italiano Mazarin assumiu o governo francês durante o período de regência (1643 – 1661), enquanto Louis XIV era menor de idade. Assim que Louis XIV assume o trono, após a morte de Mazarin, ele fundou um sistema de academias reais para incentivar a criação de uma arte que aproveitasse e valorizasse os elementos da cultura francesa. Essa busca por uma identidade também foi utilizada para promover seu nome e sua imagem.

No que diz respeito ao teatro falado e ao teatro musical, escritores, libretistas e compositores franceses, ao tentarem criar uma arte com características próprias de seu país, trilharam basicamente o mesmo caminho que os italianos. Usaram como aporte teórico os clássicos greco-latinos e, inevitavelmente, a *Poética* de Aristóteles foi uma das referências. Diferente de como aconteceu na Itália, os franceses no início seguiram a *Poética* de forma mais hermética.

As obras utilizadas no teatro musical contaram com a contribuição de autores conhecidos por suas produções no teatro falado, como Corneille, Racine, Molière. Consequentemente houve um paralelismo inverso, onde mesmo utilizando uma mesma fonte primária acabou-se chegando em obras com resultados completamente distintos. Segundo Catherine Kintzler,

Utilizar a tragédia dramática clássica coube como uma luva, invertendo os agentes, as intrigas, os meios, os afetos, passaram do mundo ordinário ao mundo fabuloso ou maravilhoso. Aplicando neles então as grandes leis do teatro clássico, que já foram definidas por Corneille, valendo tanto para o mundo natural e histórico quanto para o mundo encantado (também perfeitamente ordenado) [...]. A tragédia lírica, mostra uma outra coisa, por outros meios e produz um outro efeito, mas ela ainda é construída seguindo o mesmo caminho que a tragédia clássica. A tragédia lírica é uma tragédia regular (apud CORNIC, 2007, p. 10, tradução nossa).

Até se conquistar uma regularidade musical com a *tragédie en musique*, a qual serviu de referência por décadas como o modelo padrão de ópera francesa, a música vocal foi experimentada em alguns outros gêneros, como:

- **Air de Cour** (canção da corte): termo usado por compositores e editores franceses de 1571 a 1650 para designer canções seculares e estrofes cantadas na corte. De 1608 até aproximadamente 1632 estas foram as composições vocais mais importantes e numerosas na França. As *airs de cour* são compostas em quatro ou cinco vozes sem acompanhamento (há alguns exemplos para seis e oito vozes) ou para uma voz, geralmente com acompanhamento de alaúde. Elas foram escritas pelos melhores compositores da corte, todos excelentes cantores, para o entretenimento do rei e seus cortesãos (BARON, 2001, tradução nossa).
- **Ballet de Cour** (balé da corte): um tipo de balé popular na corte francesa durante os reinados de Henrique III, Henrique IV, Luís XIII e Luís XIV. Nasce como um misto de arte, evento social e político, algo completamente secular, que com o tempo inseriu em seus enredos a comédia e a pantomima. Data do final do século XVI ao final do século XVII, *Circé ou le Ballet comique de la Royne* (1581) foi o primeiro a reunir poesia, música, cenário e dança em um único roteiro cênico; a maioria dos *ballet de cour* posteriores consistiu em *entrées* dramaticamente independentes (ANTHONY, 2001, tradução nossa).
- **Comédie-ballet**: forma cênico-musical criada por Molière e Lully. “Como Molière enfatizou em seu prefácio de *Les fâcheux* (1661), seu objetivo artístico era um espetáculo mais integrado, no qual a música vocal e a dança complementavam a intriga principal transmitida através do diálogo

falado. Em parceria com Lully (de 1663 a 1670), ele criou os exemplos mais duradouros do gênero. No decorrer desse período, houve uma gradual quebra da compartimentalização do *intermède* e do diálogo em favor de uma estrutura mais flexível: à música foi sendo cada vez mais atribuída um papel mais proeminente” (BARTLET, 2001, tradução nossa).

- **Tragédie-ballet:** segundo Hill (2005) a música passa a ter um papel mais importante na ação dramática, tanto a instrumental quanto a vocal. Como primeira grande obra temos *Psyche*, cujo libreto foi escrito a seis mãos, Molière concebeu o tema, Corneille ajudou na versificação e Quinault adequou os versos para serem musicados, já a música coube a Lully.
- **Divertissements** (Divertimentos): termo usado desde o século 17, em parte como um equivalente ao Divertimento italiano, mas também em um sentido mais amplo para a música, geralmente como espetáculo, destinado a entretenimento ou diversão. [...] O termo também foi usado na música instrumental francesa do século XVIII. Na ópera francesa dos séculos XVII, XVIII e XIX, duas categorias amplas de *divertissements* podem ser distinguidas. A primeira, que floresceu particularmente durante o reinado de Luís XIV, foi um entretenimento musical autônomo, geralmente em um único ato, no qual o balé muitas vezes desempenhou um papel proeminente. A segunda, e mais importante, era uma coleção de solos, conjuntos e danças vocais que integravam um trabalho maior. Durante o reinado de Luís XIV, o termo "diversão" foi usado em seu primeiro sentido para descrever uma ampla variedade de entretenimentos (ANTHONY; BARTLET, 2001, tradução nossa).

Finalmente chegamos ao nosso principal gênero:

### 5.3 *Tragédie en musique* – a ópera Francesa

Seu período áureo compreende a produção dramático musical de Jean-Baptiste Lully até Jean-Philippe Rameau, entre os anos de 1673 a 1764. Sua estrutura,

que se estende até o início do século XIX, é composta em um prólogo e mais cinco atos. De acordo com Benoit Dratwicki, a tragédia musical francesa,

combina a nobre declamação da tragédia clássica, os *divertissements* musicais da *comédie-ballet*, a orquestração esplêndida, as coreografias dos *entrées* do *ballet de cour*, o recitativo inspirado na ópera italiana e os adornos vocais praticados nos salões de Paris. [...] A *tragédie lyrique* é conhecida por sua natureza espetacular, com cenários suntuosos e muito uso de máquinas (2014, tradução nossa)<sup>28</sup>.

Espetacular é um termo que define bem a ópera dos séculos XVII e XVIII na França, pois as artes desse período foram pensadas para estarem à altura de um rei, absolutista, artista e megalômano. Não é à toa que durante seu reinado levou o absolutismo ao ápice, cabendo às artes um papel relevante nessa ascensão, uma vez que foram utilizadas para enaltecer sua figura e suas conquistas. A ópera francesa tem em sua genealogia vários tipos de balé, contudo, é com Louis XIV que essa fusão música – dança em um único espetáculo foi consolidada, graças ao seu apreço pelas artes e a seus dotes enquanto bailarino.

Em meio a tanta grandeza na construção das tragédias musicais, o simples e o natural também se fez presente ao ser definido como o texto deveria ser transmitido. A *Tragédie en Musique* fora composta predominantemente por recitativos, pois havia a intenção de se aproximar da fala/declamação, uma vez que, segundo Demombynes, “o recitativo permite estabelecer todas as sutilezas de um texto que exprime o caráter de um personagem. [...] A estas qualidades, acrescenta-se a inteligibilidade do libreto” (2003, p. 07).

Para que houvesse essa compreensibilidade era fundamental que texto e música estivessem em perfeita sintonia, sendo assim, a relação texto – música na tragédia musical francesa acabou ocupando um lugar de destaque. Segundo Borrel, “desde sempre, a principal preocupação da arte vocal francesa tem consistido em se inspirar no texto literário para melhor valorizá-lo”. Borrel ainda acrescenta que, de acordo com Béthizy de Mézières “o canto verdadeiro não é mais do que uma confirmação do sentido das palavras”. (1931, p. 01, tradução nossa).

Sentido esse que foi muito bem captado e lapidado por Racine ao criar suas tragédias, assim como, ao buscar um estilo de declamar que fosse autêntico,

---

<sup>28</sup> Disponível em:

<<http://rameau2014.fr/eng/APPROFONDIR/The-musical-genres/Tragedie-lyrique>>

enaltecendo o idioma francês. Essa declamação tão peculiar tornou-se uma das marcas do teatro francês e também serviu de referência para construção do recitativo na *tragédie en musique*. Segundo Rémond de Saint-Mard,

Esse conjunto de diferentes inflexões, essa mistura, essa sucessão variada de sons; às vezes alto, às vezes baixo, às vezes intenso, às vezes reduzido, formam necessariamente um canto, e é certo que esse canto, não é outra coisa que não nosso recitativo (apud BORREL, 1931, p. 01, tradução nossa).

O responsável por captar todos estes sons e suas nuances e transformar em música foi Jean-Baptiste Lully (1632 – 1687), o qual também atuou como o agente estruturador da ópera francesa. Uma de suas preocupações foi compor uma música que se assemelhasse à declamação usada pelos atores; para isso, Lully inspirou-se na pupila de Racine, a atriz Champmeslé. Por conta da relação declamação - recitativo,

Os cantores eram estimulados a conhecer a duração das vogais e as sílabas, que em uma expressão pudessem ter uma duração mais longa. Em francês isso implica, normalmente, entre outras coisas, constantes elevações da voz quase ao fim da frase e valores de notas ligeiramente mais longas nas sílabas chaves e nas frases mais acentuadas (NORMAN, 2009, p. 33, tradução nossa).

Outro nome de fundamental importância para o recitativo francês foi Philippe Quinault (1635 – 1688), libretista e parceiro de Lully em 14 de suas obras, entre os anos de 1672 e 1686, com destaque para as *tragédie en musique*, *Cadmus et Hermione* (1673), *Alceste* (1674), *Thésée* (1675), *Atys* (1676), *Isis* (1677), *Proserpine* (1680), *Persée* (1682), *Phaëton* (1683), *Amadis* (1684), *Roland* (1685) e *Armide* (1686). Segundo Norman (2009),

A colaboração de Quinault e Lully para preparar as palavras e a música desses diferentes tipos de movimentos, não poderia ser feito sem uma troca constante, de idas e vindas [de libreto e partitura], o libretista desejoso que a música de Lully, composta sob as palavras que ele colocava na boca de tal ou tal personagem, refletissem o mais próximo possível a fala, aprimorando o contorno de um discurso ordinário. Para os recitativos, Quinault submetia os versos que havia escrito a seus colegas antes de transmitir ao compositor; Lully então sugeria ou exigia modificações, depois compunha a música tomando cuidado de seguir e de colocar no valor, o ritmo e a entonação das palavras propostas por Quinault (p. 33, tradução nossa).

Para dar conta de manter a prosódia intacta, a saída adotada por Lully foi as constantes mudanças de compasso, sempre de forma sutil e orgânica a fim de manter

o discurso com naturalidade, porém com contornos melódicos que destacavam determinadas partes e contribuía com a dramaticidade, mas sem perder a veracidade.

Lully e Quinault revolucionaram a música francesa ao criarem a *tragédie en musique*. No campo musical a contribuição do compositor foi além do recitativo francês, pois passou-se a dar uma maior importância ao libreto; criou-se um novo estilo de abertura para as óperas, a abertura à francesa, com três movimentos – lento, mais rápido e lento; a música orquestral ganhou mais destaque e passou a ter maior relevância na ação, tanto nos momentos de dança quanto nos momentos vocais.

A estrutura da tragédia musical foi definida, tendo como primeira parte um prólogo, geralmente sem relação direta com a história que seria contada em seguida; predominava o uso de personagens alegóricos e tinha como subtexto exaltar Louis XIV, geralmente retratado na figura do deus Apolo. Além disso, o prólogo também era utilizado para apresentar os acontecimentos da corte e as conquistas do rei Sol.

Em seguida, a obra se desenvolve em cinco atos, usualmente utilizando temas mitológicos, romances medievais ou se baseando em obras de grandes escritores clássicos, como Eurípedes, Tasso e Ovídio. Tanto no prólogo quanto nos atos, a trama se desenvolve predominantemente por meio de recitativos e eventualmente surgem momentos mais melódicos, os quais chamamos de ária.

A obra cênico-musical de Lully também conta com momentos de grande popularidade que usualmente não dialogam com as cenas, os *Divertissement* (divertimento), como são denominados. De forma geral estes momentos leves e descontraídos aparecerem nos finais de atos, sendo momentos de grande destaque para música coral, orquestral e para dança.

Durante sua vida, Lully alcançou em pouco tempo uma maturidade musical, com características muito bem definidas resultando em um conjunto de obras coesas e coerentes, ricas musicalmente e com elementos de vanguarda. O reconhecimento perante ao rei e à nobreza não tardou a acontecer, com isso, gozou de prestígio junto ao rei Louis XIV e graças a isso conseguiu o monopólio da Academia Real Francesa de Música, dessa forma, sua obra foi amplamente interpretada, estabelecendo-se como modelo para outros compositores, seus contemporâneos e posteriores.

#### 5.4 De Jean-Baptiste Lully a Marin Marais

Entre os contemporâneos de Lully encontra-se o compositor e instrumentista, Marin Marais; cuja obra, sobretudo suas quatro óperas – *Alcide* (1693), *Ariane et Bacchus* (1696), *Alcyone* (1706) e *Sémélé* (1709), são praticamente desconhecidas e, ainda menos, analisadas. Assim Como Lully eclipsou a presença de outros compositores contemporâneos, o autor favorito de Louis XIV logrou também obscurecer a história da música por um longo período. Somente no século XX passou-se a dar a devida importância a outros compositores de música dramática na França, iniciando-se pela recuperação da obra de Marc-Antoine Charpentier, grande parte ainda inédita.

Marin Marais alçou-se à difícil tarefa de compor uma *tragédie en musique* após a morte acidental de Lully aos 55 anos. *Ariane et Bacchus* permaneceu na obscuridade até a sua recuperação pelo LAMUSA (Laboratório de Música Antiga da UFPR) que iniciou uma edição crítica da partitura e realizou a primeira performance de grande parte da obra, em 2016 em concerto. *Ariane et Bacchus* é uma obra extremamente sofisticada e dialoga diretamente com a tradição criada por Lully, maior referência nesse gênero, como vimos. Por esta razão, não podemos falar da obra operística de Marin Marais sem compreendermos seus antecedentes imediatos.

*"Le Chant n'est qu'un parler agréable, inventé pour ajouter de la force aux paroles"*<sup>29</sup> (Michel de Pure 1668).

## 6 LE RÉCITATIF... L'AIR

A ópera tem como característica a divisão da parte vocal em dois tipos, são eles, recitativo e ária. Estes dois tipos de canto foram definidos e nominados no *Dramma per música*, a ópera italiana, no início do século XVII; décadas após, a França similarmente acabou por incorporá-los à sua *tragédie en musique*, porém com particularidades para atender as necessidades do idioma francês, e com uma concepção distinta em relação a dos italianos.

Na França, o recitativo predomina sobre a ária, conseqüentemente as diferenças mais significativas se fizeram presentes nos *recitatif*. Comparado com o recitativo italiano há variações não apenas nos nomes, mas também musicalmente e na aplicabilidade nas óperas francesas, fazendo do recitativo o principal meio para se contar musicalmente as grandes tragédias literárias.

Às árias foram destinados os momentos de menor relevância dramática e geralmente interpretadas pelos personagens secundários, com raras exceções. São momentos musicais onde o canto deixa o caráter declamatório em segundo plano, porém sem deixar de dar a devida importância ao texto, permitindo com que a música tenha um maior destaque, conseqüentemente as melodias se tornam mais cantante e podem ser enriquecidas com ornamentos e cadências.

Quanto ao papel coadjuvante desempenhado pelas árias, Rousseau em seu dicionário de música (1768), resume da seguinte forma:

As Árias de nossas Óperas são, por assim dizer, a tela ou o fundo sobre o qual são pintados os quadros da Música imitativa; a Melodia é o desenho, a Harmonia é o colorido; todos os objetos pitorescos da bela natureza, todos os sentimentos refletidos do coração humano são os modelos que o Artista imita; a atenção, o interesse, o encanto do ouvido e a emoção do coração são a finalidade destas imitações (apud YASOSHIMA, 2012, p. 62).

Se as árias foram colocadas em segundo plano na ação dramática nas óperas, coube ao recitativo desempenhar o papel de protagonista; por conseguinte, a ópera barroca francesa construiu uma imitação da vida e da psique humana, como dito

<sup>29</sup> "O canto não é mais que uma conversa agradável, inventada para adicionar força às palavras"



acima, potencializando as palavras por meio da música e da cena, tomando sempre o cuidado de não se deixar perder a palavra. Segundo Tunley (1997), “se a música fosse retirada da *tragédie lyrique* [*tragédie en musique*] o libreto deveria continuar sendo apreciado como peça dramática” (p.35). Embora a afirmação possa ser questionada, devemos lembrar que os libretos de Quinault foram por longos anos publicados como obra literária independente de sua versão dramática.

## 6.1 Palavra cantada, o recitativo francês

Como abordado no capítulo anterior, o recitativo francês tem seu início com a declamação da *tragédie classique* sendo musicada por Jean-Baptiste Lully, consequentemente muitas das regras adotadas na escrita dramática também foram aplicadas na tragédia musical.

Os versos franceses durante os séculos XVII e XVIII, tanto na tragédia falada quanto na cantada, continuaram sendo estruturados tendo como princípios a acentuação final das palavras – isso implica nas rimas e cesuras – e o número de sílabas. A respeito deste último princípio, Rosow destaca que,

a tragédia falada era escrita na maioria das vezes em linhas de 12 sílabas, chamado de Alexandrino. Os libretos das óperas, assim como vários outros tipos de poesia, eram escritos em verso livre, nos quais o comprimento variava de uma linha para outra; linhas de 8, 10 e 12 sílabas eram muito comum (1983, p. 468, tradução nossa).

Sendo assim, a música também precisava encontrar uma forma de se ajustar aos versos livres, sem comprometer a prosódia e a métrica da palavra, além, é claro, de ter que suprir a demanda textual de forma eficiente. Eis que o principal caminho encontrado se fez presente nas diferentes formas de recitativos, fortalecendo uma das ideias primárias presente na gênese da *tragédie en musique*, a palavra declamada/cantada, assim como acreditavam ter sido na antiguidade clássica.

Se fosse necessário resumir a ópera barroca francesa em poucos elementos, com certeza os de maior destaque e relevância seriam a dança e o recitativo. Um dos precursores no estudo dos elementos da *tragédie en musique*, e que serviu de base para vários outros, foi Jean-Léonor de Gallois, *Monsieur de Grimarest* (1659 -1713), cujos resultados de seus estudos estão compilados em seu *Traité de récitatif* (tratado sobre recitativo), no qual define o recitativo como sendo as “falas de uma peça de

teatro ou outro tema, sujeitos aos intervalos da música; tendo ligação com a peça ou com o seu tema, não podendo ser separados, representando uma ação perfeita” (1708, p. 123, tradução nossa).

É claro que a dissociação entre texto e música é algo questionável, mas, no entanto, já foi apresentada uma outra opinião no início deste texto. Contudo, deve ser levado em consideração que a reflexão proposta por Grimarest foi uma das primeiras sobre o tema e é certo defender que o produto que resulta no recitativo é algo singular e concebido para ser executado em conjunto, texto e música; porém, o libreto também pode ser executado como uma obra independente, o que já não ocorre com a música.

Antes de passar aos tipos de recitativos presentes na *tragédie en musique*, acredito ser importante apresentar uma outra definição que complementa a de Grimarest e nos ajuda a compreender um pouco mais sobre este tipo de canto. Em conformidade com o *dictionnaire dramatique*,

Recitativo: é uma maneira de se cantar que se aproxima muito da fala, é propriamente uma declamação em música, na qual o músico deve imitar, o máximo possível, as inflexões da voz do declamador. Esse canto também é nominado recitativo, pois ele se aplica à narrativa (*récit*)<sup>30</sup> ou à narração e são usados nos diálogos. Não medimos o recitativo pelo canto, pois a cadência que mede [marca] o canto estraga a declamação; somente a paixão é que deve dirigir a lentidão ou a rapidez dos sons. O compositor escreve o recitativo com medidas determinadas, não para indicar como devemos colocar ou apoiar os versos e as sílabas, [mas sim para] marcar a relação exata entre o baixo contínuo e o canto. [...] Os franceses costumam ligar seus recitativos por meio de diferentes tipos de compassos. [...] A língua [francesa] tem muitas mudanças de consoantes, muitos [sons] ásperos difíceis de pronunciar, demandando mais lentidão; e são sobre estes sons ralentados que se esgotam as cadências, acentos, *apoggiaturas*, mesmo nos [sons] rolados, é muito embaraçoso fazer todas essas amenidades se adequarem ao personagem que está falando e as coisas que são ditas; por isso que na ópera os estrangeiros não conseguem distinguir o que são recitativos e o que são árias (CHAMFORT, 1776, p. 14-15, tradução nossa)<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> A palavra *Récit* pode ser encontrada com duas definições básicas, narração e narrativa, porém observando seu uso em textos sobre música e em textos na área das letras e literatura, o uso mais frequente é para se referir à palavra NARRATIVA. De acordo com Jean-Luc Nancy o *récit* pode ser definido como: “a narrativa que caracteriza uma história, narração, romance, novela – sem tratamento específico e intensificação de uma condição comum da fala – da linguagem em ação, [...] impregnando e colorindo o ato [de falar] – essa é uma condição da oralidade” (2014, p. 17, tradução nossa).

*Récit* também é utilizado como abreviação de *Récitatif*.

<sup>31</sup> *Récitatif: est une maniere de chant qui approche beaucoup de la parol; c'est proprement une declamation em musique, dans laquelle le musicien doit imite, autant qui est possible, les inflexions de voix du déclamateur. Ce chant est ainsi nommé récitatif, parce qu'il s'applique au récit ou à la narrtion, & qu'on s'en sert dans le dialogue. On ne mesure point le récitatif au chant; car cette cadence, qui mesure le chant, gêteroit la declamation: c'est la passion seule qui doit diriger la lenteur ou la rapidité des sons. Le compositeur, em notant le récitatif sur quelque mesure déterminée, n'a en vue que d'indiquer, à-peu-après, comment on doit passer ou appuyer les vers & les syllabes, & de marquer le*

Essa dificuldade para distinguir quando a música passa do recitativo para ária é um assunto que já havia sido levantado na época de Lully, e começou a piorar após sua morte, pois o canto aproximado da fala foi sendo deixado de lado, comprometendo sua boa execução.

Quando surge a *tragédie en musique* os relatos são de uma música vigorosa e arrebatadora, que ao longo do tempo foi se perdendo por conta de excessos. Segundo Garcin de Cottens (1759),

este recitativo que nós valorizamos tanto é hoje em dia, em nossas óperas, um tédio mortal como nunca. Os atores, para fazerem brilhar suas vozes, só pensam em gritar e prolongar os sons, a vivacidade do ritmo, quando necessário ao recitativo, é absolutamente ignorada por eles; talvez nem mesmo eles tenham ideia. Estamos certos que, no tempo de Lully, o recitativo cantava-se um pouco mais vivo e menos tedioso. [...] O recitativo não foi feito para ser executado com esforço e lentidão como as árias, destinadas a exprimir os sentimentos da alma. Depois do tempo de Lully, em nosso recitativo nada foi acrescentado para melhorar, até perdeu o ritmo que o artista havia lhe dado e que devemos tentar restituir... as cadências e portamentos que nós produzimos, serão sempre um obstáculo intransponível ao ritmo e a ornamentação do recitativo; sobretudo se a voz se apoiar nos ornamentos, o recitativo ficará arrastado e se a voz se precipitar, o recitativo parecerá um canto mutilado (apud BORREL, 1931, p. 18-19).

Outro ponto delicado acerca do recitativo diz respeito à sua categorização. De acordo com Charles Dill (1995) as discussões a respeito do recitativo na França só foram formalizadas em meados do século XVIII, com Pierre Estève em sua obra *L'esprit des beaux-arts* (1753), Jean le Rond d'Alembert em *De la liberté de la musique* (1759) e Jean-Jacques Rousseau com seus *Dictionnaire de musique* (1768), os quais serviram de base para Paul-Marie Masson estabelecer em sua obra *L'opera de Rameau* (1930) três tipos principais de recitativos: *Récitatif simple*, *Récitatif accompagné* e *Récitatif mesuré*, os quais servem até hoje como referência.

- ***Récitatif simple* (recitativo simples)** – é o tipo de recitativo mais comum na ópera barroca francesa. O texto tem maior destaque que a música, é acompanhado por baixo contínuo e há constantes mudanças de compasso

---

*rapport exact de la basse continue & du chant. [...] Les François entremêlent leur récitatif de toutes sortes de mesures. [...] Le langage, plus chargée de consonnes, plus aprè, plus difficile à prononcer demande plus de lenteur; & c'est sur ces sons rallentis, qu'ils épuisent les cadences, les accens, les ports-de-voix, même les roulades, sans trop s'embarasser si tous ces agréments conviennent au personnage qu'il sont parle, & aux choses qu'ils lui sont diré. Aussi, dans nos Opera, les entrangers ne peuvent-ils distinguer ce qui est récitatif, & ce qui est air.*

para adequar o texto. Para Estève, o recitativo simples também pode ser acompanhado por orquestra.

- ***Récitatif accompagné* (recitativo acompanhado)** – a música tem um pouco mais de destaque em relação ao texto, passagens mais melódicas, é acompanhado por orquestra e pode fazer uso de mudanças de compasso.

O recitativo acompanhado é dividido em duas subcategorias:

- ***Récitatif accompagné solennel* (solene)** – a orquestra pontua as ações com sequências de acordes.
- ***Récitatif accompagné pathétique* (patético)** – o acompanhamento rítmico é mais agitado e é usado em momentos mais dramáticos, como cenas de brigas, loucura, magia, etc.
- ***Récitatif mesuré* (recitativo mensurado)** – não há mudanças de compassos, métrica mais regular, geralmente apresenta repetição musical ou textual, melodias mais cantábile e o acompanhamento geralmente é mais intenso. Alguns teóricos classificam este recitativo como Ária<sup>32</sup>.

De acordo com Dill (1995), a definição de *récitatif mesuré* desde o século XVIII até os dias de hoje, segundo alguns teóricos, como MASSON (1930), James R. Anthony (1974) e Robert Fajon (1984) é um pouco contraditória se pensado na essência das palavras<sup>33</sup>. Rousseau já em 1768 em seu dicionário de música abordou este assunto argumentando da seguinte forma:

Essas duas palavras são contraditórias. Todo recitativo em que sentimos qualquer outra medida diferente da do verso não é mais um recitativo. Entretanto, muitas vezes um recitativo comum muda repentinamente [e se torna] canto, e passa a ter uma medida [compasso] e melodia, que são indicados escrevendo na partitura *a tempo* ou *a battuta*. Esse contraste, essa mudança bem executada produz efeitos surpreendentes (p. 404, tradução nossa).

Rosow (1983), ainda sobre este assunto, defende que o compasso constante deve ser encarado como um guia, não como indicações rígidas para manter a extrema precisão entre o tempo das notas e o andamento. Logo, a palavra *mesuré* deve ser

<sup>32</sup> (MASSON apud DILL, 1995 p. 233 – 234)

<sup>33</sup> No Barroco, a palavra recitativo é diretamente relacionada com declamação, com fala, consequentemente é algo mais livre, distanciando-se de regras que impõe como o texto deve ser estruturado e transmitido.

vista como uma indicação de como o canto deve seguir o pulso da música, diferente da liberdade que se tem no recitativo simples.

Além das três principais categorias citadas acima, duas outras – *Récitatif obligé* e *Monologue*, são apresentadas por Rousseau (1768).

- ***Récitatif obligé* (recitativo obrigatório)** – leva este nome por conta das passagens musicais mais elaboradas e mais passionais, exigindo com que cantor e orquestra estejam atentos um ao outro para manter a sincronicidade. Em geral são compostos com ritornelos e com caráter sinfônico. Recitativo simples e obrigatório são regularmente alternados em uma mesma cena (p 404, tradução nossa).
- ***Monologue* (monólogo)** – termo emprestado do teatro, se refere ao momento em que um personagem fica sozinho no palco<sup>34</sup> e desenvolve a cena, deliberando sobre as alegrias ou os infortúnios de sua vida. Na *tragédie en musique* esses momentos podem mesclam recitativo simples e acompanhado e, geralmente, texto e música se tornam mais intensos (p. 301, tradução nossa).

Em sua obra *L'esprit des beaux-arts* (1753) Estève discorre sobre o monólogo da seguinte forma.

Esta é a parte mais brilhante da ópera francesa, onde deixamos os sentimentos mais vivos e as paixões mais impetuosas ascenderem. Os caprichos e incertezas de um ator que deve se considerar sozinho e confrontado por ele próprio, lhe permitem uma expressão viva e variada. É por isso que usamos todas as riquezas da música no monólogo, diferindo dos músicos italianos que sempre interrompem cenas para inserir suas arias (apud DILL, 1995, p. 244, tradução nossa).

De acordo com pesquisas mais recentes, novas hipóteses de nomenclaturas e definições para os recitativos foram levantadas, dentre elas as de Jean Duron e Buford Norman, que seguem uma mesma linha e definem o recitativo francês em – *Recitatif Sec*, *Récit d'Action* e *Récit Lyrique*.

- ***Récitatif Séc* (recitativo seco)** – “Uma série de notas repetidas que conduzem a notas diferentes no final da frase, podendo haver uma considerável liberdade

---

<sup>34</sup> Tratando-se de ópera podem ocorrer monólogos mesmo tendo em cena mais de um personagem, neste caso, são utilizados personagens confidentes com a função de apenas escutar.

melódica. [...] É usado principalmente em diálogos, desde as simples passagens de exposição até as discussões mais sérias e revelações” (NORMAN, 2001, p. 26, tradução nossa).

- ***Récit d’Action (narrativa de ação)*** – “Usado em discussões mais animadas, com mais ação e exclamações e em outros momentos que vão além do diálogo. Musicalmente estes momentos são caracterizados por ritmos fortes, saltos melódicos e um bom senso de movimento (ao menos temporariamente) em direção a novas tonalidades” (NORMAN, 2001, p. 26, tradução nossa).
- ***Récit Lyrique (narrativa lírica)*** – “Também são usados em momentos que vão além [do diálogo], porém, por razões mais relacionadas à emoção do que à ação. Ele permite a expressão dos sentimentos, breves pausas de acordo com o estado de espírito, e é quase como se fosse uma ária, contudo ele nunca abandona a estrutura rítmica do texto para assumir uma melodia própria” (NORMAN, 2001, p. 26, tradução nossa).

Norman, ao analisar a música de Lully, também considera a presença de monólogos em sua música, estabelecendo uma relação com o *récit lyrique*, mas com variações, cujas principais são:

- O acompanhamento é feito com mais instrumentos;
- Linhas melódicas repetidas, geralmente as primeiras, dando a forma de rondó à música (ABA ou ABACA);
- Usado em momentos de maior importância dramática (isso o assemelha à ária).

Géraldine Gaudefroy-Demombynes, ao pesquisar sobre o recitativo barroco francês, chegou em nomenclaturas que são as mais distintas em relação à maioria dos teóricos. A divisão apresentada por Géraldine se baseia nos 3 modos gregos de declamação usados nas tragédias: falado, salmodiado e cantado, correspondendo, respectivamente, ao recitativo declamado, declamado-cantado e cantado.

- **Déclamé (declamado)** – variações de compasso, valores rítmicos muito curtos em relação ao tipo de compasso empregado, intervalos conjuntos e disjuntos – maiores, menores, justos e raramente diminutos – muitas notas repetidas.
- **Déclamé-chanté (declamado-cantado)** – mudanças de compasso, melodia associando valores breves e longos, intervalos conjuntos e disjuntos – frequentemente diminutos – e são usadas notas suficientes visando evitar repetições.
- **Chanté (cantado)** – compasso fixo (único e constante), cujo aspecto flexível e muito melódico é representado por valores rítmicos bastante longos em relação ao tipo de compasso empregado, frases musicais amplas terminadas por cadências – perfeitas, na maioria das vezes – intervalos conjuntos e disjuntos (justos, maiores, menores, às vezes diminutos) e poucas notas repetidas<sup>35</sup>.

A utilização destes três tipos de recitativo irá variar em função das ações. No recitativo *declamado* o canto é acompanhado por baixo contínuo, porém também pode ser acompanhado por orquestra; pode aparecer nos momentos mais solenes e também em réplicas de personagens secundários. O *declamado-cantado* é acompanhado por orquestra e usado em cenas de maior expressão dos sentimentos, já o *cantado* é destinado aos personagens secundários, também acompanhado por orquestra e é destinado a momentos sentimentais, contudo, os excessos são evitados.

## 6.2 *Air, Petit Air, Ariette* – Ária

Como dito anteriormente, consideramos como sendo dois os elementos básicos da *tragédie en musique*: o recitativo, o qual acabamos de abordar e a dança, pois as primeiras árias tiveram influência direta de ritmos de danças, como minueto, gavota, musette, etc. Por consequência, as árias foram primeiramente incorporadas aos espetáculos de dança, como *ballet de cours, divertissement*, entre outros.

Para Rousseau, a definição de ária no universo operístico de seu tempo é a seguinte.

---

<sup>35</sup> Os três exemplos de recitativos são de DEMOMBYNES, Géraldine G. 2003, tradução nossa.



Na ópera damos o nome de *Airs* [árias] a todo [tipo] de canto com compasso [fixo], para distingui-los do recitativo. Geralmente também chamamos de ária todo trecho completo, de música vocal ou instrumental, que forma o canto, seja porque este trecho forma, por si só, uma peça inteira ou porque podemos separá-lo do todo, do qual faz parte, e executá-lo separadamente (ROUSSEAU, 1768, p. 28, tradução nossa).

Esta possível execução separada, proposta por Rousseau, é algo muitas vezes difícil de concretizar na *tragédie en musique*, uma vez que essa música se desenvolve buscando um fluxo constante, não deixando bem claro se estamos em um recitativo ou em uma ária. Inclusive, essa foi uma das críticas levantadas já na época de Lully, a falta de árias no melhor estilo italiano.

Quanto às características das árias, além das citadas bem no início deste capítulo, acrescentamos o uso de compasso fixo, citado acima. Em geral, as árias são músicas de curta duração; normalmente o texto é escrito em uma linguagem mais poética, por consequência, fragmentos de texto ou de música podem se repetir ao longo da ária, distanciando-se de uma narrativa contínua.

As árias também podem, ao longo da *tragédie en musique*, aparecer como:

- **Petit Air (pequena ária)** – música de curta duração, de acordo com Rousseau (1768) são compostas de duas partes, sendo cada uma delas cantada duas vezes, ou seja, com forma AABB. O compasso geralmente é binário.
- **Ariette** – palavra de origem italiana que também significa pequena ária, porém na França é empregada em grandes momentos musicais, geralmente em momentos de alegria. O acompanhamento é feito por orquestra e o rondó [ABAC] é a principal forma (Rousseau, 1768, p. 34, tradução nossa). Grimes (2014) destaca que o uso das *ariette* nas óperas se deu apenas após a morte de Lully (p.48).



### 6.3 SINOPSE – *Ariane et Bacchus*<sup>36</sup>

#### Ato I

Ariane encontra-se na ilha de Naxos lamentando o abandono de Teseu (este solilóquio será analisado em detalhe nas páginas 89 a 101). No entanto, enquanto Ariane sofre por seu amado, Adraste, príncipe de Ítaca, revela estar apaixonado por ela e externa seu contentamento por vê-la sofrer a mesma dor que ela lhe traz, ao não corresponder seu amor (análise nas páginas 102 a 105). Em sua busca incansável por Ariane, Adraste abandonou sua noiva, Dircée, irmã do rei de Naxos.

Ao partir, Teseu também deixa o rei de Naxos entristecido, mas felizmente, os deuses providenciaram uma solução para o súbito vazio deixado pelo herói. Do Olimpo veio a boa nova, anunciando a chegada de Bacchus, que em breve estará aportando nas praias de Naxos.

O rei chega para contar a novidade a Adraste e ao seu amigo Géralde, e as pessoas de Naxos passam a pedir para que Netuno mande ventos favoráveis a Bacchus. Infelizmente Junon descobre sobre a eminente chegada de um dos descendentes ilegítimos de Júpiter, e descendo dos céus interrompe o ritual, declarando seu ódio eterno por Bacchus (a chegada de Junon será analisada em detalhe nas páginas 105 a 108). O rei promete aplacar sua raiva com respeito.

#### Ato II

Ariane ainda se encontra atormentada por ter perdido Teseu, sua amiga Corcine tenta consolá-la. Assim que Ariane está prestes a se desesperar, o deus Amor chega para lhe dizer que em breve ela será agraciada com um novo e mais glorioso amor. Ariane recusa a oferta do deus Amor, porém ele não desanima. Assim que Amor sai, Adraste entra e tenta persuadir Ariane a amá-lo, porém sem sucesso novamente. A celebração por conta da chegada de Bacchus interrompe o devaneio infeliz de

---

<sup>36</sup> Tradução livre e adaptação da sinopse do programa do *Haymarket Opera*, de Chicago. Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/55b3b5d7e4b049454c0f51c9/t/59d2bf49cf81e0b661dff846/1506983755760/ArianeEtBachusProgram.pdf>

Adraste (o diálogo entre Adraste e Ariane, assim como a reação de Adraste ao escutar que Bacchus está chegando, são analisadas nas páginas 108 a 114).

Ao chegar, Bacchus conta ao rei que um oráculo previu que ele logo seria submetido a uma escravidão vexatória. O rei sugere que Bacchus possa vir a ser escravizado por uma das adoráveis damas de sua corte, mas Bacchus, que nunca foi sujeitado aos caprichos do amor, descarta essa ideia, até ver Ariane. Ao se encontrarem, Bacchus fica completamente apaixonado já no primeiro instante, Ariane, ao vê-lo, sente algo que lhe incomoda o coração e foge (o diálogo entre Bacchus e Ariane será detalhando em análise nas páginas 115 a 120).

### **Ato III**

Adraste percebendo que Bacchus está enamorado por Ariadne, clama pela ajuda de Junon para que ela não deixe vingar o amor entre eles (cena analisada nas páginas 121 a 125). Junon, muito feliz em poder ajudar, desce dos céus com o plano de invadir os sonhos de Ariane com visões, onde Dircée e Bacchus estão apaixonados, plantando a dúvida em Ariane quanto a fidelidade de Bacchus.

Junon aparece para Adraste transfigurada em Dircée, e será dessa forma que irá confundir Ariane enquanto ela está acordada, deixando os sonhos mais convincentes (cena analisada nas páginas 126 a 129). Adraste e Junon deixam a falsa Dircée no jardim, assim que Ariane entra, o plano começa a se desenrolar. Ariane escuta a falsa Dircée considerando ceder às atenções de Bacchus para provocar ciúmes em Adraste, seu noivo (a cena de Junon transfigurada em Dircée será analisada com mais detalhes nas páginas 132 a 137).

Assim que a falsa Dircée sai, Ariane adormece lá mesmo, no jardim, e é logo visitada por sonhos perturbadores, onde Bacchus e Dircée estão apaixonados (a cena do sono, ou sono, será analisada detalhadamente nas páginas 138 a 146). No entanto, assim que Ariane acorda sobressaltada dos sonhos, o Amor aparece para lhe acalmar e pedir que confie na pureza dos sentimentos de Bacchus.

### **Ato IV**

Ariane e Bacchus finalmente declaram seu amor um pelo outro (toda a cena até chegar no momento de celebração entre Ariane e Bacchus, a qual é concluída

com um dueto, será detalhada nas páginas 147 a 159). Adraste ouvindo o terno dueto dos dois apaixonados, é tomado por uma raiva incontrolável, e convence seu amigo Géralde, um feiticeiro, a invocar os demônios dos infernos para punir Bacchus (a cena de fúria será detalhada nas páginas 159 a 165). Ao saberem que se trata de Bacchus, os demônios se recusam a tortura-lo, afirmando que ele não tem medo do inferno. Diante da recusa, Géralde muda de tática e pede para Alecto, uma das fúrias, inundar o coração de Ariane com o ciúme, Alecto atende prontamente.

## Ato V

Agora Ariane está tomada pelo ciúme que Alecto acendeu em seu coração. Enlouquecida, ela quase se mata, mas Bacchus consegue impedir (tanto a cena da loucura de Ariane quanto a cena em que Bacchus impede o suicídio de sua amada, serão detalhadas nas páginas 166 a 175). Adraste e seus seguidores entram desafiando Bacchus e seu séquito para uma briga, que acaba sendo mortal: Adraste é morto por Bacchus. O ciúme sentido por Ariane não se dissipa até que Junon concorde em se afastar e permitir que os enamorados fiquem juntos (cena analisada nas páginas 179 e 180). A ópera termina com uma feliz comemoração e um lembrete: *Abandonons nos âmes / aux charmes des amours / Sans leurs aimables flâmes / on n'a point d'heureux jours* ("Abandonemos nossas almas / aos charmes do amor / Sem suas adoráveis paixões / não pode haver dias felizes") (o dueto de reconciliação será detalhado nas páginas 175 a 178).

## 7 ANÁLISE TEXTO-MUSICAL

Apresentou-se variadas nomenclaturas com o intuito de expor diferentes ideias e teóricos que já abordaram este assunto. Não obstante, ao classificar as partes analisadas da ópera *Ariane et Bacchus*, optamos por utilizar apenas um nome para cada parte analisada, sendo as nomenclaturas propostas por Rousseau e Estève as escolhidas, por serem as mais conhecidas e utilizadas.

Contudo, as diferentes informações apresentadas por cada um dos teóricos, ao definirem os tipos de recitativos e ária, também foram levadas em consideração ao desenvolver as análises abaixo.

### Ato I, cena I

#### Ariane - *C'est en vain que de toutes parts*

**Tipo de música e Tonalidade:** *Récitatif simple* em Mi menor

**Compasso:** 2 e 3/2, com mudanças muito frequentes

**Aspectos textuais:** metrificação regular, um verso com 8 sílabas, dois com 10 e cinco com 12, divide-se em duas estrofes, ambas com 4 versos cada, com forma<sup>37</sup> AABB e a 2ª com forma ABBA.

**Aspectos harmônicos, melódicos e/ou rítmicos:** Melodias na maior parte do recitativo em grau conjunto; saltos melódicos seguidos de pausa em momentos de agitação emocional, ou insultos (*L'infidèle* – pausa – *au mépris* / *O infiel* – pausa – *desprezando*, c. 22 ao 24); linhas cromáticas em direção ascendente descrevendo a angústia de Ariane em relação à ausência de Tesée (c. 20 ao 22); notas com acidentes em palavras fortes como *vain* (vão, c.17), *ingrat* (ingrato, c. 21), *ennuy* (pesar, c. 30), *ostez*<sup>38</sup> (removai, c. 33) e *amant* (amante c. 35) ou gerando intervalos melódicos dissonantes (2ªm, 3ªm, 5ªdim), como nos versos: “*Soyez touchez de l'ennuy qui me presse / Rendez-moy mon amant ou m'ostez mon amour*” (Deixai-vos tocar pelo pesar que me oprime, / Devolvei meu amante ou arrancai meu amor, c. 29 ao 33).

<i>C'est en vain que de toutes parts</i>	
--	--

<sup>37</sup> Refere-se a forma proveniente das rimas

<sup>38</sup> Na grafia moderna é *ôtez*

<p><i>Je porte incessamment mes languissants regards ;</i>  <i>Je ne vois point l'ingrat qui sceut charmer mon ame :</i>  <i>L'infidelle au mépris d'une si belle flâme,</i>  <i>M'abandonne aujourd'huy dans ce triste sejour.</i>  <i>Dieux ! qui voyez l'excés de ma tendresse,</i>  <i>Soyez touchez de l'ennuy qui me presse,</i>  <i>Rendez-moy mon amant ou m'ostez mon amour.</i></p>	<p>Em vão em todos os lugares que passo,  carrego sem cessar, minhas languentes  feições;  Já não vejo o ingrato que soube cativar  minha alma:  O infiel desprezando uma tão bela chama,  Abandona-me hoje nesta triste morada.  Deus! que vistes o excesso de minha  ternura,  Deixai-vos tocar pelo pesar que me oprime,  Devolvei meu amante ou arrancai meu amor.</p>
---	--



2

Acte Premier

17

vain que de tou-tes parts Je porte in-ces-sam-ment mes lan-guis-sants re-

6# 6 7 6

20

-gards; Je ne vois point l'in-grat qui sceut char-mer mon a-me: L'in-fi-

# 4# 6 6#

23

-del-le au mé-pris d'u-ne si bel-le flâ-me, M'a-ban-donne au-jour-

6 9 8 6 6 6

26

-d'huy dans ce tris-te se-jour. Dieux! qui vo-yez l'ex-cès de ma ten-dres-se, So-yez tou-

6 4 3 6 7 6# 4 6#

30

-chez de l'en-nuy qui me pres-se, Ren-dez-moy mon a-mant ou m'os-tez mon a-

# 6 7 4 # # 6 6# #

33

-mour. Ren-dez-moy mon a-mant, ren-dez-moy mon a-mant ou m'os-tez mon a-

6 6 6 # 6 4 #

## Ato I, cena I

### Ariane - *Reviens trop volage*

**Tipo de música e Tonalidade:** *Récitatif accompagné* – solennel em Mi menor

**Compasso:** 3/2, 2, C, 3 e C

**Aspectos textuais:** metrificação regular, um verso com 8 sílabas e dez com 12, divide-se em duas estrofes, sendo a 1ª com 4 versos e forma AABB e a 2ª com 6 versos e forma alternada, ABABAB.

**Aspectos harmônicos, melódicos e/ou rítmicos:** Notável linha do baixo na abertura orquestral: uma linha descendente cromática de mi<sup>2</sup> a si<sup>1</sup>, perfazendo o clássico tetracórdio descendente (compassos 36 ao 39), símbolo do Lamento (a cena toda apresenta as tópicas literárias do Lamento). O baixo apresenta várias linhas descendentes, indo de encontro ao estado emocional de Ariane; predomina uso de grau conjunto, notas repetidas em considerável número, notas com acidentes em palavras fortes como *ardeur* (ardor, c. 45), *ma douleur* (minha dor, c. 48 e 49), *reviens* (volta, c. 47), *que tu m'a outragé* (que me ultrajaste, c. 50 e 51), *Helas!* (Ai de mim, c. 64), *Jamais vannée* (nunca vingada, c.64 e 65); linha ascendente com ritmo acelerando sobre “*vangez moy de ce perfide amant*” (Vingai-me deste pérfido amante, c. 56 ao 58); pausas expressivas intensificando a dramaticidade e a confusão emocional que arrebatava Ariane, provocando mudança drástica de afeto, como no compasso 59.

<i>Reviens trop volage Thesée, Qu'un juste repentir de m'avoir offensée</i>  <i>Te rameine animé d'une plus vive ardeur : Reviens, &amp; j'oublierai jusques à ma douleur ; J'oublierai même, ingrat, que tu m'as outragée.</i> <i>Mais, barbare, tu fuis en ce fatal moment, Sans penser aux transports d'une amante affligée.</i> <i>Dieu des Eaux, vangez-moy de ce perfide amant, Qu'il perisse... Mais non, loin d'estre soulagée, Son trepas ne feroit qu'augmenter mon tourment, Et j'aime mieux, hélas ! n'estre jamais vannée.</i>	Retorna, tão volúvel Teseu, Que um justo arrependimento por ter-me ofendido Faça reanimar-te com o mais vivo ardor: Retorna, e eu olvidarei até minha dor; Esquecerei mesmo, ingrato, que me ultrajaste. Mas, bárbaro, tu foges neste fatal momento, Sem pensar nas aflições de uma amante aflita. Deus das Águas, vingai-me deste pérfido amante, Que ele pereça... Mas não, longe de ser consolada, Sua morte não faria senão aumentar meu tormento, E eu prefiro, ai de mim! não ser jamais vingada.
---	--



[Dvn] Violons

[Hcvn]

[Tvn]

[Qvn]

Ariane

mour. Re -

[Bvn & bc]

6 7 6 7 6 #

41

viens trop vo - la - ge The - sé - e, Qu'un jus - te re - pen - tir de m'a - voir of - fen -

6 7 6 5 4 2

44

- sé - e, Te ra - meine a - ni - mé d'u - ne plus vive ar - deur: Re -

6 6 7 6 8

47

-viens, et j'ou-bli - ray jus - ques à ma dou - leur; J'ou-bli-ray mesme, in -

# 6 6 6# 5 #

50

grat, que tu m'as ou - tra - gé - e. Mais, bar - ba - re, tu fuis en ce fa - tal mo -

6 6# # # 4 6 6#

53

-ment, Sans pen-ser aux trans - ports d'une a-mante af - fli - gé - e. Dieu des

7 6 4 #

56

Eaux, van-gez-moy de ce per-fide a-mant, Qu'il pe-ris-se... Mais

6<sup>#</sup>  
5<sup>#</sup> 6

60

non, loin d'es-tre sou-la-gé-e, Son tre-pas non fe-roit qu'aug-men-ter mon tour-

5<sup>#</sup> # 6 6<sup>#</sup>

63

ment, Et j'ai-me mieux, he-las! n'es-tre ja-mais van-gé-e.

# # 2<sup>#</sup> 4 #

*[bc seule]*

## Ato I, cena I

### Ariane - *Les Dieux, les justes Dieux*

**Tipo de música e Tonalidade:** Récitatif accompagné – solennel e pathétique em Mi menor

**Compasso:**  $\text{C}\flat$ , 3, C e  $3/2$

**Aspectos textuais:** um verso com 4 sílabas e um com 10, seis com 8 e oito com 12, divide-se em quatro estrofes, sendo a 1ª com 1 verso, a 2ª com 4 versos e forma interpolada ABBA, 3ª com 6 versos, forma ABABAB e a 4ª estrofe é formada por 4 versos e forma ABAB.

**Aspectos harmônicos, melódicos e/ou rítmicos:** o acompanhamento passa de solene para patético quando Ariane diz ter perdido seu amante (En perdant mon amant, ao perder meu amante, c. 169) até o momento que jura vingar-se de Fedra (j'iray pour me vanger de toy, eu irei para vingar-me de ti, c. 176), retornando em seguida ao solene (c. 177); pausas expressivas em momentos de maior dramaticidade, em especial 2, quando há 1 tempo de pausa em todos os instrumentos e na voz, ocorrendo mudança de afeto (compasso 157 e 176); melodia com mais saltos e ritmos rápidos e agitados, principalmente nos momentos de revolta; maior variedade de notas; movimentos melódios ascendentes quando Ariane clama aos céus (c.154 ao 157; 182 e 183) ou fala de seu sofrimento (c. 164 e 165; 167 e 168) e descendente quando se refere ao amante (c. 169 e 170-1) e profere a palavra 'infernal' (c.173). Neste trecho o acompanhamento se torna especialmente agitado, com colcheias pontuadas e semicolcheias em dramática linha descendente. O final desenha uma pungente linha descendente de  $\text{mi}_4$  a  $\text{mi}_3$ , com acompanhamento cromático em que a personagem anuncia sua morte (c. 185 ao 187).

<i>Les Dieux, les justes Dieux l'auroient-ils bien permis !          Ah ! ce coup pour mon cœur est le plus effroyable,          Et du destin impitoyable          Je ressens toute la rigueur ;          C'est Phedre, ô Ciel ! qui comble mon malheur :          Helas ! ma peine est sans égale,          Pour me desesperer tout s'arme contre moy,          En perdant mon amant, j'apprens qu'une rivale</i>	Os deuses, os justos deuses teriam permitido! Ah! Este golpe em meu coração é o mais aterrorizador, E de um destino impiedoso Eu sinto todo o rigor; É Fedra, Ó Céus! que provoca minha infelicidade: Ai de mim! Minha dor não tem igual, Para meu desespero tudo se arma contra mim, Ao perder meu amante, eu descubro que uma rival
--	--

*L'oblige à me manquer de foy :*

*Ah! quand tu descendrois sur la rive infernale,  
Sœur ingrate, j'iray pour me vanger de toy.*

*Mais, grace au Ciel... je sens qu'une heureuse  
foiblesse*

*Vient terminer mon triste sort :*

*Grands Dieux ! c'est la fureur plutôt que la  
tendresse*

*Qui m'ouvre, en ce moment, (pour jamais) le  
chemin de la mort.*

Obriga-o a me ser infiel:

Ah! Quando desceres à margem infernal,  
Irmã ingrata, te seguirei para vingar-me.

Mas, graças aos Céus... eu sinto que uma  
feliz fraqueza

Vem terminar meu triste destino:

Grandiosos Deuses! É o furor mais do que a  
ternura

Que me abre, neste momento o caminho da  
morte.

The musical score is for a piece titled "Ariane". It features six staves. The first four staves are for instruments: [Dvn] (Violon), [Hcvn] (Hautbois), [Tvn] (Trompe), and [Qvn] (Clarin). The fifth staff is for the vocal part, labeled "Ariane". The sixth staff is for the basso continuo, labeled "[Bvn & bc]". The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The vocal part has the lyrics: "Les Dieux, les jus-tes Dieux l'au-roient-ils bien per - mis!". The instrumental parts provide harmonic support, with the basso continuo line including figured bass notation: #, 6, 6#.

158

Ah! ce coup pour mon cœur est le plus ef-froy - a - ble, Et du des-tin im-pi-toy-

6 6 6

161

- a - ble, Je res - sens tou-te la ri - gueur; C'est Phe-dre, ô Ciel! qui com-ble mon mal -

6 6# 4# 6 7 #

165

- heur: He - las! ma pei-ne est sans é - ga - le, Pour me de-ses-pe - rer tout s'ar - me con-tre

7 6 6# # 6# 4 #

169

moy, En per-dant mon a-mant, j'a-prens qu'u-ne ri-val-le L'o-blige à me man-quer de

172

foy: Ah! quand tu des-cen-drois sur la rive in-fer-nal-le, Sœur in-

174

Lentement

-gra-te, j'i-ray pour me van-ger de toy. Mais, grace au

12

Acte Premier

178

Ciel... je sens qu'une heu - reu - se foi - bles - se Vient ter - mi -

6 # 5 $\frac{1}{2}$

181

ner mon tris - te sort: Grands Dieux! c'est la fu - reur plu - tôt que la ten -

7 6 # 6 # 6 5 $\frac{1}{2}$

185

dres - se Qui m'ouvre, en ce mo - ment, le che - min de la mort. To Vc.

# 6 6 $\frac{1}{2}$  5 $\frac{1}{2}$  6 $\frac{1}{2}$  4 # 4



## Ato I, cena II

### Adraste - Le depart d'un rival

**Tipo de música e Tonalidade:** *Petit Air* em Lá menor

**Compasso:** ̎

**Aspectos textuais:** um verso com 9 sílabas e um com 13, dois com 10 e cinco com 8; a ária é composta de três estrofes, 1ª com forma ABAB, 2ª com forma AAB e 3ª com forma AA.

**Aspectos harmônicos, melódicos e/ou rítmicos:** Na partitura indica ser uma ária, contudo, a classificação que melhor se aplica é a *petit air* (pequena peça vocal em compasso binário e forma AABb); de acordo com a rima, o texto se divide de forma irregular, formando estrofes com 4, 3 e 2 versos que se estruturam de forma alternada (8-9-8-10-8-13-8-10-8), muito provavelmente toda esta irregularidade se dá por se tratar de um personagem cujas intenções não são nobres nem elevadas, pois celebra a infelicidade de Ariane; a forma musical da peça é AABb, sendo considerado b a repetição textual da parte “*Et le mépris luy fera ressentir les maux qu’elle m’a fait souffrir*” (E o desprezo a fará sentir os males que ela me fez sofrer, c. 230 ao 234-1); equilibrado uso de grau conjunto, notas repetidas e saltos.

Na parte A dois momentos chamam a atenção, o primeiro é a linha descendente (dó3 a lá1) junto ao texto “*Flatte agreablement mon ame*” (lisonjeia agradavelmente minha alma, c. 211 ao 213) sendo a última palavra (alma) entoada em lá1, trazendo uma cor mais sombria ao discurso, indicando o caráter da personagem, cuja alma é literalmente rebaixada (grandes linhas descendentes como esta, muito frequentemente, neste tipo de repertório, representam descidas ao inferno). O outro momento é a repetição do texto “*Des doux regards*” (Com os doces olhares c. 215 e 216), com direção ascendente e acordes dissonantes, culminando em Si maior (tonalidade bastante distante do lá menor inicial); logo, a continuação do verso “*dont on payoit sa flame*” (em que víamos a chama, c. 217 ao 129) há uma outra linha descendente cuja relação intervalar é a mesma do verso do primeiro exemplo, variando apenas a nota de início, a 1ª em sol e a 2ª em lá, podendo a repetição ser interpretada como um mistura de sentimentos, entre inveja e desejo.

Na parte B, as duas últimas frases, as quais são retomadas como b, são compostas basicamente em grau conjunto indo de dó3 a dó2, já na parte b a tessitura aumenta, indo de ré3 a lá1 com mais saltos, dando mais dramaticidade a reexposição

textual. O Baixo contínuo dobra a linha vocal, e o ritmo é duro e repetitivo, semelhante a uma marcha, reforçando o caráter rebaixado do personagem, que embora ocupe o lugar elevado de um príncipe, apresenta características rudes e um tanto grosseiras.

<p><i>Le depart d'un rival aimé Flatte agréablement mon ame ; Sans cesse j'étois allarmé Des doux regards dont on payoit sa flame ;</i></p> <p><i>L'Amour prend soin de me (m'en) vanger. L'inhumaine, Qui prit toujours plaisir à m'outrager Eprovera la mesme peine, Et le mépris luy fera ressentir Les maux qu'elle m'a fait souffrir.</i></p>	<p>A partida de um rival amado Lisonjeia agradavelmente minha alma; Sem cessar eu ficava alarmado Com os doces olhares em que víamos a chama; O Amor trata de me vingar. A desumana, Que tinha prazer em me ultrajar Provará a mesma dor, E o desprezo a fará sentir Os males que ela me fez sofrer.</p>
--	--

209 209

*Air*

la - ge? Le de - part d'un ri - val ai - mé Flatte a - gre - a - ble - ment mon

6 6# 5# 4 #

213

a - me; Sans ces - se j'es - tois al - lar - mé Des doux re - gards, des doux re -

7 6 9 7 8 64

217

gards dont on pay - oit sa flam - me; -me; L'A - mour prend soin de me van-

# 6

221

ger. L'in-hu - mai - ne, Qui prit tou - jours plai - sir à m'ou - tra - ger E - prou - ve -

225

-ra la mes - me pei - ne, Et le mé - pris luy fe - ra res - sen - tir Les maux qu'el - le m'a fait souf -

4 7 3 7 6 7 6

230

-frit. Et le mé - pris luy fe - ra res - sen - tir Les maux qu'el - le m'a fait souf -

# 6 7 6 6# 6 3# # 6 6# #

234

-frit.

### Ato I, cena VI

#### Junon - Prince, vous m'offancez

**Tipo de música e Tonalidade:** *Récitatif simple* em Mib maior

**Compasso:** 3, C e  $\text{C}$

**Aspectos textuais:** um verso com 8 sílabas, dois com 6 e três com 12; é composta de apenas uma estrofe, com forma ABBAAB.

**Aspectos harmônicos, melódicos e/ou rítmicos:** Predomina o uso de saltos (3as, 4as e 5as) e notas repetidas; a tessitura da vai do fá3 a lá4, permanecendo, na maior parte do tempo, na parte superior do pentagrama; o recitativo é composto por 6 versos regulares (6-12-6-12-8-12), segundo a rima dos versos se divide em ABBA e

AA. Há uma pequena passagem em cromatismo na linha vocal junto ao texto “*honneurs qui luy sont adressez*” (honras que lhe são dedicadas, c. 681-4 ao 683-1), dá mais tensão ao discurso. Há uma insistência em figuras rítmicas longa + duas curtas (1 colcheia e 2 semicolcheias ou 1 semínima e 2 colcheias) criando um caráter duro ou guerreiro ao discurso de Junon. Ela se torna ainda mais assertiva ao ordenar que sigam seu exemplo “*A mon exemple ici, je veux qu’on le haïsse*” (A meu exemplo, eu quero que o odeiem, c. 685-2 ao 687), neste momento, a linha vocal atinge seu clímax melódico, após 3 semicolcheias repetidas em dó, ocorrem dois saltos na ascendente, o primeiro em intervalo de 4ª, seguido por 3ª, retornando por salto de 5ª diminuta sobre nota pontuada, que novamente saltará uma quarta ascendente.

<i>Prince, vous m’offencez,          Vous sçavez que Junon garde au fils de          Semele          Une haine immortelle :          Jalouse des honneurs qui luy sont adressez,            Je viens troubler ce Sacrifice,          A mon exemple, icy, je veux qu’on le haïsse.</i>	Príncipe, me ofendeis, Sabeis que Juno possui pelo filho de Sêmele  Um ódio imortal: Enciumada das honras que lhe são dedicadas. Eu venho atrapalhar este Sacrifício, A meu exemplo, aqui, eu quero que o odeiem.
---	--

## SCÈNE SIXIÈME.

*Junon* [dans son Char, *Le Roy, Adraste, Le Scacrificateur* et tous les *Suivants.*]

## Prelude

[Dessus de violon]

[Hcvn]

[Tvn]

[Qvn]

Junon

[Bc]

7 6 4

666

7 6 7 7 6

672

Junon

Prin - ce, vous m'of - fen -

5b 6 2 4b 6

678  
cez, Vous sça - vez que Ju - non garde au fils de Se -

679  
me - le U - ne haine im - mor - tel - le: Ja - lou - se des hon - neurs qui luy sont a - dres - sez, Je viens trou -

680  
bler ce sa - cri - fi - ce, A mon e - xemple, i - cy, je veux qu'on le ha - ïs - se.

### Ato II, cena III – diálogo e cena IV

#### Adraste e Ariane - Lorsqu'un ingrat vous abandonné

**Tipo de música e Tonalidade:** *Récitatif simple* em Sol maior

**Compasso:** 3, C, 2

**Aspectos textuais:** **ADRASTE** - um verso com 9 sílabas, dois versos com 6 e 8 e três com 12, **ARIANE** - um verso com 12 sílabas e dois com 7 e 8; o diálogo é composto de quatro estrofes sendo as de Adraste a 1ª e 3ª e as de Ariane a 2ª e 4ª; 1ª e 3ª têm, respectivamente, as formas AABB e ABAB, já a 2ª e 4ª têm suas rimas estruturas em ABAB e B.

**Aspectos harmônicos, melódicos e/ou rítmicos:** A fala de Adraste permanece marcada pelos anapestos, embora um pouco menos presente do que nas cenas de ira, como na cena II do IV ato, pois aqui Adraste busca conquistar Ariane. Sua fala se suaviza com alguns cromatismos em “*D’un regard seulement* (fá bequadro) / *Ne pouvez vous flatter* (dó sustenido) *mon amoureux* (si bemol) *tourment*” (De um olhar somente / Não podeis lisonjear meu amoroso tormento? c. 136 ao 139).

Predomina o uso de notas repetidas, tanto nas falas de Adraste quanto nas de Ariane; as mudanças de compassos nas falas de Adraste são mais estáveis do que nas falas de Ariane, representando o desejo de Adraste em conquistar Ariane e o desconforto sentido por ela; todas as pausas estão relacionadas com finais de versos, exceto uma, quando Ariane inicia sua última frase dizendo “*Moy*” (Eu, c. 149), há uma

mudança de afeto, ela responde a Adraste de forma mais enérgica, esta pausa também pode ser considerada como uma pausa dramática, cênica.

Os versos de Adraste são irregulares (9-12-6-12 / 6-12-8-8) e as rimas se estruturam em AABB / ABAB, já os de Ariane são mais regulares (7-8-7-8 / 12) e as rimas se estruturam em ABAB, a última frase de Ariane faz rima com a última de Adraste, por isso consideramos como uma rima B, Adraste “*Je suivray par tout vos **appas***” Ariane “*Moy, je seray par tout où vous ne serez **pas***” (Adraste – Eu seguirei sempre seus encantos, c. 148 – Ariane – Eu, estareis sempre onde vós não estareis, c. 149 e 150).

<p>ADRASTE  <i>Lorsqu'un ingrat vous abandonne ;          Quand je viens vous offrir mon cœur &amp; ma Couronne,          D'un regard seulement          Ne pouvez-vous flatter mon amoureux tourment ?</i></p> <p>ARIANE  <i>Depuis qu'un Amant parjure          Pour mon malheur sceut me charmer,          Je hais toute la Nature,          Comment pourrais-je vous aimer ?</i></p> <p>ADRASTE  <i>Vous me fuyez, cruelle !          Mais en vain de ces lieux vous détournez vos pas,          Malgré vostre haine éternelle,          Je suivray par tout vos appas.</i></p> <p>ARIANE  <i>Moy, je seray tout où vous ne serez pas.</i></p>	<p>ADRASTE          Enquanto um ingrato vos abandona,          Quando eu venho vos oferecer meu coração          &amp; minha Coroa,          De um olhar somente          Não podeis lisonjear meu amoroso tormento?</p> <p>ARIADNE          Desde que um amante infiel          Para minha infelicidade soube me conduzir,          Eu odeio toda a Natureza,          Como poderia eu amar-vos?</p> <p>ADRASTE          De mim fugis, cruel!          Mas em vão deste lugar desviai vossos passos,          Apesar de vosso ódio eterno,          Eu seguirei sempre seus encantos.</p> <p>ARIADNE          Eu, estarei sempre onde vós não estareis.</p>
--	--

## Ato II, cena IV

### Adraste - Inhumaine, arrêtez

**Tipo de música e Tonalidade:** *Récitatif simple* em Sol Maior

**Compasso:** C, 3, 2, 3/4, 3/2 e 6/4

**Aspectos textuais:** um verso com 12 sílabas, dois com 3 e 8 e seis com 6; o recitativo é estruturado em três partes: 1ª solo de Adraste com forma ABAB, 2ª intervenção coral, formada por 3 versos em forma ABA e 3ª solo de Adraste, sendo



esta parte dividida em duas, por conta da rima, os dois primeiros versos fazem rima com a parte coral, tendo forma AB e os próximos 5 versos possuem forma ABAAB.

**Aspectos harmônicos, melódicos e/ou rítmicos:** Intensa mudança de compasso ao longo de toda cena (C-3-2-3/4-3/2-2-3/2-2-3/2-2-6/4), nos 3 primeiros compassos essas mudanças expressam a revolta de Adraste para com a indiferença de Ariane. O ritmo das melodias de Adraste continuam marcados, com o tom galopante dos anapestos. O início é claramente guerreiro, ao pronunciar em arpejos maiores, “*Inhumaine, Arrestez, Et jugez de ma peine*” (Desumana, paraí, e percebei minha dor, c. 151 ao 153). Os próximos 12 compassos retratam a indignação de Adraste ao constatar que Bacchus está chegando na ilha de Naxos.

O recitativo é dividido em duas partes com um pequeno interlúdio coral de 6 compassos entre os solos de Adraste (c. 155 ao 161-1): é o momento em que o povo festeja a chegada de Bacchus; há 5 pausas no solo da personagem, destas, 3 são cênicas, usadas para intensificar a cena e criar maior dramaticidade e 2, além dessa função, também são utilizadas para estabelecer mudança de afeto, Adraste passa da dúvida para constatação, no momento em que entoia “*Non, je n'en doute plus*” (Não, eu não duvido mais c. 163 ao 165-1), sendo a palavra “*Non*” (Não) escrita entre pausas; a dúvida de Adraste é em relação a quem o coro está saldando, sendo essa fala composta em uma pequena linha cromática “*De quel nom glorieux retentit*” (De qual nome glorioso ressoa, c. 161 e 162); após descobrir que se trata da chegada de Bacchus (que até esse momento não sabemos que se apaixonará por Ariane) a linha entoada por Adraste se torna mais tensa e apresenta uma linha ascendente de mi<sup>2</sup> a mi<sup>3</sup>, com a presença forte de cromatismos “*Tous ces chants d'allegresse nous annoncent Bacchus: Lorsque tout retentit*” (Todos estes cantos de alegria nos anunciam Bacchus: enquanto tudo ressoa, c. 165 ao 169-1).

Adraste contrapõe-se ao semideus guerreiro, o qual é representado pela longa linha ascendente cromática, marcando sua posição elevada, em contraposição à linha descendente, explicitando seu próprio rebaixamento, graças a sua “*foiblesse*” (fraqueza), por amar Ariane. A tradicional contraposição entre o amor e o lugar do herói se faz presente, e as linhas guerreiras iniciais se amenizam na melodia final em grau conjunto, com ritmo mais suave.

ADRASTE seul	ADRASTE só
--------------	------------

<p><i>Inhumaine, Arrestez, Et jugez de ma peine Par celle que vous ressentez.</i></p> <p>CHOEUR de Peuples qu'on ne voit point.</p> <p><i>Assemblons-nous dans ces paisibles lieux, Allons (Venez) tous rendre hommage Au plus charmant des Dieux.</i></p> <p>ADRASTE</p> <p><i>De quel nom glorieux Retentit le rivage ? Non, je n'en doute plus, Tous ces chants d'allgresse Nous annoncent Bachus : Lorsque tout retentit du bruit de ses vertus, Tout me reproche ma foiblesse.</i></p>	<p>Desumana, Parai. E julgai minha dor Por aquela que sentis.</p> <p>CORO de Povos que não vemos.</p> <p>Encontremo-nos neste pacífico lugar. Vamos todos prestar homenagem Ao mais encantador dos Deuses.</p> <p>ADRASTE</p> <p>De que nome glorioso Ressoa às margens? Não, não duvido mais, Todos estes cantos de alegria Nos anunciam Baco: Enquanto tudo ressoa com ecos de suas virtudes, Tudo censura minha fraqueza.</p>
---	--

## SCÈNE TROISIÈME

*Adraste, Ariane, Corcine*

129 **Prelude**

6 6# 6 6

133

**Adraste**

Lors-qu'un in-grat vous a - ban - don - ne, Quand je viens vous of - frir mon cœur et ma cou-

6 7 6#

136

-ron - ne D'un re-gard seu - le - ment Ne pou-vez vous flat - ter mon a - mou-reux tour -

b 7 6 # 6 b #

139 **Ariane**

ment? De-puis q'un a-mant par - ju - re Pour mon ma-lheur, sceut me char-mer, Je hais tou-te la na-

142 **Adraste**

- tu - re, Com-ment pour - rois - je vous ai - mer? Vous me fuy-ez, cru - e - lle! Mais en vain de ces

146

lieux vous dé - tour - nez vos pas, Mal - gré vos - tre hai - ne é - ter -

148 **Ariane**

- nel - le, Je sui-vray par tout vos ap - pas. Moy, je se-ray par tout où vous ne se - rez

151 **Adraste**

pas. In-hu-mai-ne, Ar-res - tez, Et ju-gez de ma pei - ne Par cel-le que vous res-sen

10

Acte Second

## SCÈNE QUATRIÈME

*Adraste, Chœur de Peuples.*

155 Chœur

As - sem - blons - nous, as - sem - blons - nous dans ces pai - si - bles

As - sem - blons - nous, as - sem - blons - nous dans ces pai - si - bles

As - sem - blons nous, as - sem - blons - nous dans ces pai - si - bles

tez. As - sem - blons - nous, as - sem - blons - nous dans ces pai - si - bles

158

lieux, Al-lons tous ren - dre hom - ma - ge au plus char-mant des Dieux.

lieux, Al-lons tous ren-dre hom - ma - ge au plus char-mant des Dieux.

lieux, Al-lons tous ren - dre hom - ma - ge au plus char-mant des Dieux.

lieux, Al-lons tous ren - dre hom - ma - ge au plus char-mant des Dieux. De quel nom glo-ri-

Adraste

162

eux re-ten-tit le ri - va - ge? Non, je n'en dou - te plus, Tous ces chants d'al-le -

166

gre - sse Nous an - non - cent Ba - chus: Lors-que tout re - ten - tit du bruit de ses ver -

170

-tus, Tout me re - pro - che ma foi - bles - se.

## Ato II, cena VI – diálogo

### Bacchus e Ariane - *Trop aymable princese*

**Tipo de música e Tonalidade:** *Récitatif simple* em Mi maior

**Compasso:** 3, 4, 2

**Aspectos textuais:** **BACCHUS** - dois versos com 6 sílabas, quatro com 8, cinco com 10 e sete com 12 e **ARIANE** - um verso com 6 sílabas e 10, dois com 8 e seis com 12. O recitativo é composto de nove estrofes, sendo as de Bacchus as ímpares, com formas: 1ª ABAB, 3ª ABBABA, 5ª ABAB, 7ª BA e 9ª AB, já as de Ariane são: 2ª ABAB, 4ª ABBA, 6ª AB e a estrofe entoada por Lycas é a 8ª, com forma AB. As estrofes 6ª e 7ª, assim como, 8ª e 9ª rimam entre si.

**Aspectos harmônicos, melódicos e/ou rítmicos:** O recitativo tem início após um *ritornello* instrumental sobre o baixo da *Passacaglia*, convenção da ópera italiana usado com frequência em lamentos ou duetos de amor.

Bacchus inicia sua fala após o baixo da *Passacaglia* ter-se completado, e o tom é de súplica (uma atitude não muito apropriada para um semideus guerreiro e vitorioso) percorrendo de Mi maior à tonalidade obscura e triste de Fá# menor ao pronunciar a frase “*Et je ne pourrais vivre où vous ne serez pas*” (E eu não poderia viver onde vós não estivésseis, c. 767 ao 769-1); esta última frase percorre uma tessitura ampla descendente de lá3 a fá2.

A maior parte das frases de Bacchus finalizam com um desenho descendente, reforçando o caráter de súplica em suas falas. Ariane ao contrário apresenta frases com direção ascendente e com a presença mais frequente de sensuais cromatismos e pausas que denotam hesitação ou suspiros: “*Ah! Seigneur, moderez ce transport genereux*” (Ah! Senhor, moderai estes êxtases generosos, c. 784 ao 786). O diálogo contrapõe a súplica de Bacchus pelo amor de Ariane, que o rejeita ao mesmo tempo que seduz e acaba por fugir ao final, antecipando a mudança de seus sentimentos que se tornam favoráveis a Bacchus.

A cena toda, em Mi maior, tonalidade que aparece pela primeira e única vez na ópera marca a culminação do conflito amoroso, mas que prenuncia sua resolução final em Lá maior, no Ato final. Embora o diálogo não represente uma cena de absoluto antagonismo, Mi maior é uma tonalidade bastante dura (muitos sustenidos causariam intervalos ásperos nas afinações antigas) e considerada por Charpentier como “*querelleux et criard*” (irascível e gritante), ou seja, apropriada para os

desentendimentos amorosos. Podemos considerar esta cena como o “*turning point*” do nó principal, que terá seu desenlace final na cena VI do V Ato, quando tudo se resolve na cena de alegria pastoril em Lá Maior (perfeitamente de acordo com a prescrição de Charpentier).

No acompanhamento predomina o uso de saltos; uso de poucas pausas, proporcionando a fluidez do texto em longas linhas melódicas; dentre as pausas, apenas uma é utilizada em um momento de quebra e mudança brusca de afeto, “*Vous verrez si Bacchus sçait punir un coupable./ Ah! Seigneur, moderez ce transport genereux*” (Vereis como Baco sabe punir o culpado. / Ah! Senhor, moderai estes êxtases generosos, c. 782 ao 786), as demais pausas são apenas para reforçar a dramaticidade do texto; a cena termina com Bacchus entoando uma vigorosa e afirmativa escala ascendente de sol<sup>3</sup> a si<sup>4</sup>, concluindo com um salto descendente em direção à tônica após compreender, graças ao esclarecimento de seu confidente Lycas, que Ariane será conquistada.

<p>BACCHUS</p> <p><i>Trop amayble Princesse, Loin de ces lieux ne portez point vos pas ; Un instant de mon sort vous a fait la maistresse, Et je ne pourray vivre où vous ne serez pas.</i></p> <p>ARIANE</p> <p><i>A ma fatale destinée Pourriez-vous attacher votre sort glorieux ? Vous voyez une infortunée Qui jouït à regret de la clarté des Cieux.</i></p> <p>BACHUS</p> <p><i>Vous, Princesse adorable, Vous seriez malheureuse avec que tant d'appas, Quelque mortelle dans ces Climats, Causeroit-il l'ennuy qui vous accable ; Parlez, bien-tost par son Trépas, Vous verrez si Bachus sçait punir un coupable.</i></p> <p>ARIANE</p> <p><i>Ah ! Seigneur, moderez ce transport genereux, A de plus nobles soins votre nom vous engage, Bachus ne doit employer son courage</i></p>	<p>BACO</p> <p>Muito amável Princesa, Longe daqui não levai vossos passos; Um infante de minha estirpe vos escolheu como soberana, E eu não poderia viver onde vós não estivésseis.</p> <p>ARIADNE</p> <p>A meu destino fatal Poderíeis juntar vosso destino glorioso? Vedes uma desafortunada Que lamenta a claridade dos Céus.</p> <p>BACO</p> <p>Vós, Princesa adorável, Como vós seríeis infeliz com tantos encantos, Qualquer mortal nestes ambientes, Causar-vos-ia o desgosto que vos oprime; Dizei, logo por sua morte, Vereis como Baco sabe punir o culpado.</p> <p>ARIADNE</p> <p>Ah! Senhor, moderai estes êxtases generosos, A mais nobres cuidados vosso nome vos obriga, Baco não deve empregar sua coragem</p>
---	--

<p><i>Qu'à des exploits fameux.</i></p> <p>BACHUS  <i>Ce que la gloire m'a fait faire  A moins flattée mon cœur ambitieux,  Que ne feroit le bonheur de vous plaire,  Et que ne pourroit faire un regard de vos yeux</i>  .</p> <p>ARIANE  <i>Ah! Corcine, fuyons, je ne puis davantage  Soutenir les combats qui déchirent mon cœur.</i></p> <p>BACHUS  <i>Elle fuit, arrêtez, ô Ciel! pour mon ardeur  Que sa retraite, est un triste presage.</i></p> <p>LYCAS  <i>Que vous connoissez peu l'amour ?  Ariane vous fuit, Ariane vous aime.</i></p> <p>BACHUS  <i>Lycas il faut que (Je veux m'assurer) dès ce  jour  Je fixe (Quel sera) le destin de mon amour  extrême.</i></p>	<p>Senão com proezas famosas.</p> <p>BACO  O que a glória provocou-me a fazer  Ao menos lisonjeou meu coração ambicioso,  O que não faria a felicidade de agradar-vos,  E o que não poderia fazer a mirada de vossos  olhos.</p> <p>ARIADNE à parte.  Ah! Corcine, fuja, eu não posso mais  Sustentar os combates que dilaceram meu  coração.</p> <p>BACO  Ela foge, parai, ó Céus! Por meu ardor  Sua fuga é um triste presságio.</p> <p>LYCAS  Como conheceis pouco do amor!  Ariadne foge, Ariadne vos ama.</p> <p>BACO.  Lycas é preciso que um desses dias  Eu escolha o destino de meu amor extremo.</p>
---	--

Bachus

Trop ay-ma-ble Prin - ces-se, Loin de ces lieux ne por-tez point vos

7 5 5b 7 4 #



Acte Second

45

465

pas; Un ins-tant de mon sort vous a fait la mais-tres-se, Et je ne pour-ray

6 5b 6

768

**Ariane**

vivre où vous ne se-rez pas. A ma fa-tal-le des-ti-née Pour-riez-vous at-ta-

# b 6 4# 6

771

-cher vos-tre sort glo-ri-eux? Vous voy-ez une in-for-tu-né-e Qui jouït à re-

5 6# # 6 7 8

774

**Bachus**

-gret de la clar-té des Cieux. Vous, Prin-cesse a-do-ra-ble, Vous se-riez mal-heu-

# 4 # b 6

777

reuse a-vec que tant d'ap-pas, Quel-que mor-telle dans ces Cli-

6 6 6

779

mats, Cau-se-roit-il l'en-nuy qui vous ac-ca-ble; Par-lez, Bien-tost par son tré-

6 # 6 5b

46

Acte Second

462 Ariane 46

-pas, Vous ver-rez si Ba - chus sçait pu - nir un cou - pa - ble. Ah! Sei -

6 6

785

- gneur, mo - de - rez ce trans-port ge - ne - reux, A de plus no - bles.

6 6 7 6 6 6 6

787

soins vos - tre nom vous en - ga - ge, Ba - chus ne doit em-ploy-er son cou -

5b 6 3

790 Bachus

- ra - ge Qu'à des ex-ploits fa - meux. Ce que la gloi - re m'a fait fai - re A moins flat -

7 4 3 6

794

-té mon cœur am - bi - ti - eux, Que ne fe - roit le bon - heur de vous

6 6 6 6

798

plai - re, Et que ne pour-roit faire un re - gard de vos

6 4 6 6 6 6

Acte Second

47

473 Ariane 47

yeux. Ah! Cor - ci - ne, fuy - ons, je ne puis d'a - van - ta - ge Sou - te - nir les com -

6#

806 Bachus

-bats qui dé - chi - rent mon cœur. El - le fuit, ar - res - tez, ô Ciel! pour mon ar -

6 6 6 4 7

809 Lycas

deur Que sa re - traite, est un tris - te pre - sa - ge. Que vous con - nois - sez peu l'a -

# 6 6# # 6 6

811

mour? A - ri - a - ne vous fuit, A - ri - a - ne vous

6 9 8

813 Bachus

ai - me. Je veux m'as - seu - rer dés ce jour Quel se - ra le des -

6 6

815

-tin de mon a - mour ex - trê - me.

4 3

### Ato III, cena I

#### Adraste – Bacchus aime Ariane

**Tipo de música e Tonalidade:** *Récitatif simple* e *Récitatif accompagné solennel* em Mi menor

**Compasso:** 3,  $\mathbb{C}$ , C, 3/2, 2

**Aspectos textuais: ADRASTE** - um verso com 7 sílabas e 10, cinco com 12 e sete com 8; a cena é composta por três estrofes, com forma: 1ª ABAB, 2ª ABAAB e 3ª ABABA

**Aspectos harmônicos, melódicos e/ou rítmicos:** A cena é dividida em dois tipos de recitativos, o 1º é um *récitatif simple* e o 2º um *récitatif accompagné solennel*. Trata-se de um solilóquio em mi menor de Adraste, iniciando-se por uma espécie de lamento enciumado, já que imagina Bacchus ganhando o afeto de Ariane; em seguida demonstra arrependimento por ter abandonado sua noiva Dircée.

A entrada da orquestra marca sua invocação a Junon, para que interceda a seu favor contra Bacchus. Charpentier define Mi menor como *effemmé, amoureux et plaintif* (efeminado, amoroso e lamentoso). A presença dos anapestos, que caracterizam o personagem encontram-se bastante suavizados pelos cromatismos. Em relação às outras aparições de Adraste, aqui ele realmente surge suavizado (levemente efeminado, para ir de encontro a Charpentier), sua ária é amorosa e plangente.

No *récitatif simple* há intensa mudança de compasso (3- $\mathbb{C}$ -3- $\mathbb{C}$ -C-3- $\mathbb{C}$ -3- $\mathbb{C}$ -3/2-2); predomina o uso de notas repetidas; saltos consonantes; de forma geral as pausas são colocadas nos finais dos versos, porém há duas que são usadas de forma cênica, para acentuar a carga dramática do texto, entre a frase “*je le crains*” (Eu temo, c. 3 e 4); a métrica dos versos tem uma certa regularidade (12-8-7-8/12-8-12-8-8); são duas as estrofes que formam esta parte e suas rimas são em ABAB/ABAAB.

No *récitatif accompagné solennel* a linha vocal passa a ser acompanhada por orquestra dando um ar mais solene e proporcionando mais densidade para a cena, uma vez que Adraste está falando diretamente a Junon, pedindo sua ajuda para prejudicar Bacchus; também predomina notas repetidas; não há mudança de compasso, mantem-se em 2 até o final da cena; o ritmo da linha vocal é regular, assim como a métrica dos versos (12-12-10-8-8); a rima é alternada (ABABA), elementos que propiciam mais força e beleza ao discurso – ao falar com uma deusa, seu caráter

retoma o ar elevado de príncipe. Os anapestos continuam presentes, mas de uma forma bastante regular, trazendo a característica de uma invocação aos deuses.

Em ambas as partes a melodia vocal é escrita no centro agudo da voz, representando o clamar de Adraste.

<p><i>Bachus aime Ariane, &amp; s'empresse à luy plaire. Je le crains, il va luy venter Que Jupiter est son pere ; L'orgueilleuse va l'écouter ; Et moy seul je seray l'objet de sa colere : Dircée avoit receu ma foy, Nous suivions le penchant d'une ardeur mutuelle, J'ay trahy son amour fidelle, Voilà le prix que j'en reçois. (Est c'est le prix que j'en reçois) Exercez sur Bachus un courroux implacable, Junon, ne souffrez pas qu'il triomphe aujourd'uy : Nous n'avons point, Deesse favorable. Vous, d'ennemy plus grand que luy. Moy, de Rival plus redoutable.</i></p>	<p>Baco ama Ariadne, e se esforça em agradá-la. Eu temo que ele vá contar-lhe Que Júpiter é seu pai; A orgulhosa vai escutá-lo, E somente eu serei o objeto de sua cólera: Dirce tem a mesma fé Nós seguimos o mesmo pendor com ardor mútuo, Eu traí seu amor fiel, Veja o prêmio que eu recebo. (esse é o valor que recebo) Exercei sobre Baco uma cólera implacável, Juno, não deixeis que ele triunfe hoje:  Não temos motivo de sermos favoráveis. Vós, de inimigo maior que ele. Eu, de rival mais duvidoso.</p>
---	---

## SCÈNE PREMIÈRE

*Adraste Seul*

Adraste

Ba-chus aime A - ri - ane, et s'em-presse à luy plai - re. Je le

[Basses de viole & basse continue]

6# 6 4# 6#

4

crains, il va luy ven - ter Que Ju - pi - ter est son pe - re; l'or-gueil-leu - se va l'é-cou

6 4# # 6#

7

ter; Et moy seul je se - ray l'ob - jet de sa co - le - re;

7 6 #

10

Dir - cée a - voit re - ceu ma foy, Nous sui - vions le pen -

5 7 6#

12

chant d'une ar-deur mu - tu - el - le, J'ay tra - hy son a-mour fi - del - le? Est

7b 7 6#

2

Acte Troisième

16

c'est le prix que j'en re - çoy. E-xer-cez sur Ba-chus un cour-roux im-pla-

7 4 3 2 7 6

20

ca - ble, Ju - non, ne souf - frez pas qu'il tri-omphe au - jourd' -

6 4# # 6 4 #

## Acte Troisième

3

23

huy: Nous n'a-vons point, De - es - se fa - vo - ra - ble. Vous, d'en - ne -

# 7 6#

26

my plus grand que luy. Moy, de Ri - val plus re-dou - ta - ble.

5 6# 6 6 # 6 4 # b 6#



### Ato III, cena II

#### Junon – *Esperez un destin plus doux*

**Tipo de música e Tonalidade:** Cena I – *Récitatif Simple* em Si menor

**Compasso:** C, 2, 3

**Aspectos textuais:** um verso com 6 sílabas e cinco com 8 e 12; a cena é composta por três estrofes, como forma: 1ª AABB, 2ª AABB e 3ª ABBA.

**Aspectos harmônicos, melódicos e/ou rítmicos:** inicia com um prelúdio orquestral com compasso 3 e caráter solene, em Si menor. Esta é uma tonalidade considerada por Charpentier como *solitaire et melancholique* (solitária e melancólica).

Junon decide ajudar Adraste graças a seu ressentimento com Júpiter, já que Bacchus é filho de Júpiter, seu marido, com a amante Sémélé. A presença de frequentes ritmos anapestos acabam por delinear o caráter forte e poderoso da deusa. No entanto, a presença dos anapestos neste momento não apresentam dureza ou grosseria, como em alguns momentos musicais de Adraste. Em Junon, os anapestos são suavizados pela presença de outros ritmos e pelo caráter mais melódico, pontuado por cromatismos mais dolentes. O compasso muda para C se mantendo por 4 compassos, em seguida há intensa mudança de compasso (2-3-2-3-C-2-3-C-3-C-3-2-3), trazendo mais dinamicidade para o recitativo.

Predomina uso de notas repetidas; os saltos melódicos são consonantes; as estrofes são divididas em versos regulares (8-8-8-12 / 12-12-8-8 / 6-8-12-12); rimas em AABB / AABB / ABBA; apenas uma pausa não coincide com os finais de versos, quando Junon se apresenta para Adraste “*Adraste, c’est Junon que vous voyez paroistre*” (Adraste, é Junon que vós vedes, c. 52 a 54-1), proporcionando mais dramaticidade à cena; as linhas cromáticas aparecem nos compassos 54, “*Sous les traits de Dircée elle s’offre à vos yeux*” (Sob os traços de Dircée, ela se oferece a vossos olhos); 56: “*Pour servir votre amour j’ai descendu des Cieux*” (Para servir a vosso amor, eu descí dos Céus), 59: “*Bannissez une crainte vaine*” (Baní um temor vão) e 60: “*Bacchus va ressentir ma haine, dans son cœur amoureux*” (Bacchus se ressentirá de meu ódio, em eu coração amoroso).

JUNON sous les traits de Dircée [sic]. <i>Esperez un destin plus doux,</i>	JUNO sob os traços de Dirce Esperai um destino mais doce,
---	--

<p><i>Junon se declare pour vous, (Commencez à la reconnoître)</i>  <i>Adraste, c'est Junon que vous voyez paroistre</i>  <i>Sous les traits de Dircée elle s'offre à vos yeux</i></p> <p><i>Pour servir vostre amour j'ay descendu des Cieux.</i>  <i>Banissez une crainte vaine,</i>  <i>Bachus va ressentir ma haine ;</i>  <i>Dans son cœur amoureux</i>  <i>Je vais porter l'inquietude,</i>  <i>Je ne le puis punir d'une peine plus rude,</i>  <i>Qu'en rendant Ariane insensible à ses feux.</i></p>	<p>Juno se declara por vós, (começo a reconhece-lo)  Adraste, é Juno que vedes parecer-se  Sobre os traços de Dirce, ela se oferece a vossos olhos  Para servir vosso amor eu desci dos Céus.</p> <p>Bani um temor vão,  Baco se ressentirá de meu ódio;  Em seu coração amoroso  Eu trarei a inquietude,  Eu não posso puni-lo de pena mais dura,  Que tornando Ariadne insensível ao seu ardor.</p>
--	---

4

Acte Troisième

# SCÈNE SECONDE

*Junon* sous les traits de Dircée

**Ritournelle**  
Tous

[Dessus de violon]

Junon

[Basses de viole & basse continue]

6 5<sup>b</sup> # 7 6 7 6 4 # b

37

# 7 7<sup>b</sup> 7 6 4# 6 9 8 # 6

44

Junon

Es-pe-rez un des-tin plus

7 6 5<sup>b</sup> 6 6 5 # # 5 6 6

doux, Ju-non se de-cla-re pour vous, Com-men-cez à la re-con-

nois-tre, A-dras-te c'est Ju-non que vous voy-ez pa-rois-tre Sous les traits de Dir-

cée el-le s'offre à vos yeux Pour ser-vir vostre a-mour j'ay des-cen-du des

Cieux. Ban-nis-sez u-ne crain-te vai-ne, Ba-chus va res-sen-tir ma

hai-ne; Dans son cœur a-mou-reux Je vais por-ter l'in-qui-e-tu-de, Je ne le puis pu-

nir d'u-ne pei-ne plus ru-de, Qu'en ren-dant A-ri-ane in-sen-sible à ses feux.

### Ato III Cena II - dueto

#### Junon e Adraste - *Quand l'amour est extreme*

**Tipo de música e Tonalidade:** *Air* em Si menor

**Compasso:** 3

**Aspectos textuais:** um verso com 8 sílabas e um com 10 e dois com 6; é composta de apenas uma estrofe, com forma interpolada ABBA.

**Aspectos harmônicos, melódicos e/ou rítmicos:** *Air* acompanhada por baixo contínuo; sem mudanças de compasso, a métrica é regular, apresenta repetição textual (forma Aa) e as melodias de ambas as vozes são mais cantáveis; o baixo contínuo dobra a voz masculina; na linha das personagens predomina o uso de grau conjunto e notas repetidas, a tessitura vocal de ambas as vozes é bem ampla, Junon fá3 a lá4 e Adraste fá1 a ré3; as melodias são ininterruptas; os versos são divididos em 6-6-10-8, com rima ABBA; nas duas repetições do verso “*c’est un cruel tourment*” (é um tormento cruel, c. 70 ao 72 e 80 ao 82) as vozes se direcionam ascendentemente, com maior tensão dramática em sua repetição, representando um misto de tensão com descontentamento.

De acordo com Charpentier, Si menor é “*solitaire et mélancolique*” (solitário e melancólico). Embora essas definições de significados emocionais, relacionados à tonalidade, não possam ser tomadas ao pé da letra, percebemos a diferença na construção deste dueto entre Junon e Adraste comparado aos duetos de amor entre Ariane e Bacchus. Ao contrário do par principal, Junon e Adraste somente se encontram em dueto para conspirar contra o amor dos dois. É um dueto que se move com poucas terças ou sextas paralelas, mas com muitos movimentos em direção contrária, com intervalos frequentes de 5as e 8as. Junon e Adraste não fogem demasiado da indicação de Charpentier, os dois se unem em função de seus desencontros amorosos: Junon traída por Jupiter e Adraste rejeitado por Ariane. Podemos concordar com Charpentier, a solidão e a melancolia, neste momento marcam os adversários de Bacchus e Ariane.

<i>Quand l'amour est extrême, C'est un cruel tourment De ne pouvoir esperer en aimant, Que des rigueurs de ce qu'on aime.</i>	Quando o amor é extremo, É um cruel tormento Por não poder esperar que ao amar, Senão rigores daquele que amamos.
---	--

Junon

Quand l'a-mour est ex - trê - me, C'est un cru-el tour - ment De ne pou-

Adraste

Quand l'a-mour est ex - trê - me, C'est un cru-el tour - ment De ne pou-

[Basses de viole & basse continue]

7 6 6 #

73

voir es - pe - rer en ai - mant, Que des ri - gueurs de ce qu'on ai - -

voir es - pe - rer en ai - mant, Que des ri - gueurs de ce qu'on ai - -

6 7 6 5b 6 4 3

78

me. Quand l'a - mour est ex - trê - me, C'est un cru - el tour - ment De ne pou -

me. Quand l'a - mour est ex - trê - me, C'est un cru - el tour - ment De ne pou -

7 6 6 # 6

83

voir es - pe - rer en ai - mant, Que des ri - gueurs de ce qu'on ai - me.

voir es - pe - rer en ai - mant, Que des ri - gueurs de ce qu'on ai - me.

6 4# 6 6# 6 # 6 6# b 6#

### Ato III, cena IV

#### Junon - *Bacchus me jure en vai*

**Tipo de música e Tonalidade:** *Récitatif simple* até compasso 148, tornando-se um *récitatif accompagné* (o acompanhamento é mantido apenas com baixo contínuo) em Si maior.

**Compasso:** intensa mudança de compassos, variando entre C, 3, 2 e 3/2.

**Aspectos textuais:** metrificação regular, um verso com 7 sílabas, quatro com 8 e cinco com 12; duas estrofes, uma com 6 versos, com forma ABBABA e a 2ª com 4 versos e rima alternada, resultando em forma ABAB.

**Aspectos harmônicos, melódicos e/ou rítmicos:** A cena se inicia com um pequeno prelúdio de 3 compassos com uma linha descendente de baixo perfazendo 2 oitavas, com notas de curta duração, que denotam ansiedade, anunciando grande dramaticidade e sugerindo o verdadeiro tom da cena, algo escuso. Estes pequenos prelúdios que servem de pontes entre cenas apresentam apenas a linha do baixo, ficando a critério dos músicos responsáveis pelo baixo-contínuo o preenchimento da harmonia e a criação de linhas melódicas. Graças à didascália, sabemos que Junon surge sob os traços de Dircée (a noiva de Adraste, que desde a cena anterior foi enviada por Junon a uma ilha distante, para que não atrapalhe seus planos contra Ariane). Sabemos também pela didascália que Junon finge não ver Ariane.

O recitativo de Junon é construído com predominância de notas repetidas e grau conjunto, no centro alto do pentagrama, contrastando com o pequeno prelúdio. A melodia vocal é delicada e doce, ao longo de todo recitativo, indo de encontro ao sentimento expressado por “Dircée” (nesta cena, como vimos, Junon está transfigurada em Dircée), para enganar Ariane e tentar fazer com que ela se desencante com Bacchus, não o aceitando mais. O acompanhamento tem início com notas longas (2 primeiros versos), quando “Dircée” se refere ao sentimento que Bacchus nutre por ela, “*Bacchus me jure en vain une ardeur mutuelle / Ses soins ne peuvent m’enflammer*” (Bacchus me jura em vão um ardor mútuo / Seus cuidados não podem me inflamar, c. 139 ao 141). Em seguida, ao falar sobre sua relação com Adraste, nos 2 próximos versos, o acompanhamento fica mais movido, predominando saltos e fragmentos de linhas descendentes, representando o desgosto e a raiva sentida por “Dircée”. A linha melódica atinge seu clímax em *haïr* (odiar, c. 142); passa a ter saltos de terças, quartas e quintas, com ritmos pontuados ao chamar Adraste de

“*ingrat*” (Ingrato, c. 146) apesar de seu amor fiel. A este clímax de tensão, Ariane reage exclamando “*qu’entends-je?*” (O que escuto?, c. 148).

O acompanhamento nos 4 últimos versos, os quais passam para *récitatif accompagné*, marca certa regularidade de compasso, como costuma aparecer em árias; inicia-se tranquilo, intensificando-se no último verso, quando “Dircée” deseja que Adraste fique enciumado, “*Heureuse, heureuse si l’ingrat en devenoit jaloux!*” (Feliz se o ingrato se tornasse enciumado! c. 153 a 157). Semínimas pontuadas com tercinas em semicolcheias criam dramáticas linhas no baixo, contrapostas à repetição da palavra *heureuse*, criando um conflito semântico entre palavra e música, revelando a impostura de Junon.

A tonalidade de Si maior, pela primeira e única vez empregada nesta obra torna-se perfeita metáfora da cena de dissimulação. Si maior, nas afinações de época, soaria extremamente desafinado. A palavra desafinado em francês é “*faux*”, ou seja, falso: música falsa, cena falsa. Sendo assim, a tonalidade reforça ainda mais o enganoso discurso de Junon disfarçada de Dircée.

<p>JUNON seignant de ne pas voir Ariane.</p> <p><i>Bachus me jure envain [sic] une ardeur éternelle ; (ardeur mutuelle)</i>  <i>Ses soins ne peuvent m’enflâmer,</i>  <i>Adraste à te haïr j’ay voulu m’animer ;</i>  <i>Si malgré ta flâme nouvelle,</i>  <i>Je ne puis cesser de t’aimer</i>  <i>Ingrat ; juge combien je t’aimerois fidelle.</i></p> <p>ARIANE - <i>Qu’entends-je?</i></p> <p>JUNON sous les traits de Dircée.</p> <p><i>Que le plaisir seroit doux (Que mon plaisir seroit doux)</i>  <i>De regagner son cœur volage :</i>  <i>De l’amour, de Bachus vantons-lui l’avantage,</i>  <i>Heureuse si l’ingrat en devenoit jaloux !</i></p>	<p>JUNON fingindo não ver Ariadne.</p> <p>Baco jura-me um ardor eterno;          (ardor mútuo)          Seus cuidados não podem me inflamar,          Adraste a odiar-te eu tentei animar-me;          Apesar de tua nova chama,          Eu não pude cessar de te amar          Ingrato; julga o quanto te amaria fielmente.</p> <p>ARIADNE - Que escuto?</p> <p>JUNON sob o disfarce de Dirce.</p> <p>Como seria doce o prazer (que meu prazer seria doce)          De recobrar seu coração volúvel :          Do amor, de Baco louvemos sua vantagem,          Feliz se o ingrato se tornasse enciumado!</p>
--	---



10

Acte Troisième

## SCÈNE QUATRIÈME

*Junon, Ariane*

Junon, seignant de ne pas voir Ariane

[Junon sous les traits des Dircée, Ariane]

Junon

Prelude

[Basses de viole  
& basse continue]

139

Ba - chus me jure en vain une ar - deur mu - tu - el - le; Ses soins ne

141

peu - vent m'en - flam - mer; A - draste à te ha - ïr j'ay vou - lu m'a - ni -

6 6

143

mer; Si mal - gré ta flam - me nou - vel - le Je ne puis ces -

6 6 6 6

## Acte Troisième

11

145

ser de t'ai - mer In - grat; ju - ge com-bien je t'ai - me-rois fi-del -

4# b 6 6#

148

Ariane Junon

le. Qu'en-tens - je? Que le plai-sir se - roit\_ doux de re-ga-gner son cœur vo-

6 4 6 7 6

151

la - ge: De l'a - mour, de Ba - chus van - tons - luy l'a - van -

# # 6 7 #

153

ta - ge, Heu - reu - - se, heu -

5 7 6

155

reu - se si l'in - grat en de - ve - noit ja -

7 6 4 6 6 4 3

### Ato III, cena V

#### Ariane - Croiray-je, juste Ciel

**Tipo de música e Tonalidade:** *Récitatif simple* em Si menor

**Compasso:** 3, C, 2, 3/2

**Aspectos textuais:** metrificação regular, um verso com 8 sílabas e sete com 12; duas estrofes, sendo as duas com 4 versos cada e ambas com forma ABBA.

**Aspectos harmônicos, melódicos e/ou rítmicos:** Dos 8 versos apenas o 7º não é composto por 12 sílabas, de modo que o discurso de Ariane é construído quase por completo em alexandrinos, possivelmente por estar se referendo a Bacchus, um semideus; a melodia se mantém no centro alto do pentagrama (si3 – sol4), retratando a indignação de Ariane; uma formidável linha melódica cromática do baixo acompanha a frase que revela a suposta traição de Bacchus “*Bachus qui me juroit de m’aimer constamment, / Vient de faire à Dircée un semblable serment*” (Bacchus que jurava amar-me com constância, / Acaba de fazer a Dirce semelhante juramento, c. 163 ao 167); a nota mais grave entoada neste recitativo é justamente na palavra “*Amour*” (lá3 – fá3, c. 171 e 172), enfatizando a decepção com o Amor (Cupido), e cercada pelas pausas, destaca ainda mais a palavra, dando maior dramaticidade à cena; o recitativo termina com a repetição das palavras “*laisse-moy*” (deixa-me, c. 178 ao 180), construídos, o primeiro sobre um trítone e o segundo resolvendo em uma tríade menor (Sim), dirigindo o recitativo do estado inicial de indignação para cair novamente no estado de tristeza, que prepara para a entrada da ária, a famosa cena do *Sommeil*.

<i>Croiray-je, juste Ciel, ce que je viens d'entendre !          Bachus qui me juroit de m'aimer constamment,          Vient de faire à Dircée un semblable serment ;          Est-ce-là le bonheur que j'en devois attendre ?          Une seconde fois pretens-tu m'abuser,          Amour, avec Bachus es-tu d'intelligence ?          Ou donne-lui plus de constance,          Ou de mon foible cœur laisse-moy disposer.</i>	Poderia eu crer, Céus, o que acabo de escutar! Baco que jurava amar-me com constância, Acaba de fazer a Dirce semelhante juramento; É esta a felicidade que eu deveria esperar? Uma segunda vez pretendes tu de mim abusar, Amor, com Baco sois inteligente? Ou dá-lhe mais constância, Ou de meu frágil coração deixa-me cuidar.
---	--

# SCÈNE CINQUIÈME

*Ariane*

157 **Ariane** [seule]

loux! Croi-ray-je, jus-te Ciel, ce que je viens d'en-

**Prelude**

# ♭ 6 7 6 # 6 6 6 4 # 6 7# 4 2

163

ten-dre! Ba-chus qui me ju-roit de m'ai-mer cons-tam-ment, Vient de faire à Dir-

♭ # 6 5♭ 7 6 5♭

166

cée un sem-bla-ble ser-ment; Est-ce-là le bon heur que j'en de-vois at-ten-dre? U-ne se-con-de

♭ 6 7 6 # # 6 6#

170

fois pre-tens-tu m'a-bu-ser, A-mour, A-mour, a-vec Ba-chus es-tu d'in-tel-li-gen-ce? Ou don-ne

4 6 5♭ #

176

luy plus de cons-tan-ce, Ou de mon foi-ble cœur lais-se-moy, lais-se-moy dis-po-

# 6# 6 # 6 7 4 #

### Ato III, cena V

#### Ariane - Hélas! Ce n'est point la tendresse

**Tipo de música e Tonalidade:** *Air* em Si menor e Ré maior

**Compasso:** 3

**Aspectos textuais:** metrificação regular, dois versos com 6 sílabas, nove com 8, três com 10 e cinco com 12; a ária é dividida em cinco estrofes, sendo todas com 4 versos cada e com forma: 1ª estrofe ABBA, 2ª ABAB, 3ª ABAB, 4ª ABBA e 5ª ABBA.

**Aspectos harmônicos, melódicos e/ou rítmicos:** Esta ária constitui o início da longa cena do *Sommeil*, ou Sono, uma das convenções favoritas da *tragédie en musique*, em que a personagem é levada, por efeitos dos deuses, ao sono. Nestas cenas os personagens sofrerão revelações enganadoras que perturbarão suas consciências e causarão diversas novas peripécias. De acordo com o texto e com a música, a ária é dividida em 4 partes, sendo a 1ª composta em 8 versos e as 3 seguintes em 4 versos cada uma das partes; a primeira parte da ária apresenta a clássica repetição do primeiro verso de forma idêntica ao final: “*Hélas! Ce n'est plus la tendresse / Qui nous fait d'heureux jours*” (Ai de mim! não é mesmo a ternura / Que nos traz felizes dias, c. 181 ao 186 e 200 ao 207); sob o primeiro verso vemos o clássico tetracórdio descendente menor, emblema dos lamentos italianos.

Cada uma das 3 partes da ária são separadas por interlúdios; a ária inicia na tonalidade de Si menor: Ariane se encontra num estado melancólico, com uma queixa dolorosa mas resignada, o que permite a chegada do sono – o texto abre tal precedente de forma um pouco abrupta, mas Marin Marais logra criar o ambiente sonoro apropriado, ao apresentar um interlúdio que modulará para Ré maior permitindo que Ariane passe para um estado mais contemplativo; a clássica descrição da natureza (*locus amoenus*) como metáfora do estado emocional da personagem é representado pela predominância do uso de graus conjuntos e notas repetidas; alguns eventos de “*word painting*” se fazem presentes como em *et “les ruisseaux coulent”* (e os riachos correm, c. 224 ao 226) ou do adormecer final com a melodia escrita com mínimas ou semínimas pontuadas no primeiro tempo do compasso, acompanhada no baixo pela insistente repetição do mesmo ritmo (uma mínima e uma semínima, causando o efeito hipnótico de uma *lullaby*), o efeito freia o discurso numa representação mimética do sono que se instala. Confirmando a ideia de que recitativos e árias francesas deste período não possuem uma distinção muito clara, podemos

pensar que mesmo não tendo mudanças de compasso, o trecho aparenta aproximar-se de um recitativo solene, pois a melodia vocal é toda estruturada com notas de curta duração, priorizando o texto; o acompanhamento instrumental é, na maior parte do tempo, feito com notas de longa duração, apenas pontuando a cena.

<p><i>Hélas ! ce n'est point la tendresse, Qui nous fait d'heureux jours, Le fruit des plus tendres amours, N'est tres souvent qu'une affreuse tristesse ; Et c'est sans raison qu'on s'empresse De risquer un repos qu'on regrette toujours. Hélas ! ce n'est point la tendresse Qui nous fait d'heureux jours.</i></p> <p><i>De ces tranquiles lieux rien ne trouble la paix, Les oyseaux gardent le silence, Les vents ne soufflent plus que pour donner du frais Et les ruisseaux coulent sans violence.</i></p> <p><i>Flore de toutes pars étale ses attraits ; Et les Zephirs, d'une amoureuse haleine, Portent l'odeur de la brillante plaine, Aux boccages les plus épais.</i></p> <p><i>Dans cette aimable solitude Un doux sommeil surprend mes sens, Je cède à ses charmes puissants, Lui seul peut de mon cœur calmer l'inquietude.</i></p>	<p>Ai de mim! não é mesmo a ternura, Que nos traz felizes dias, A fruta dos mais ternos amores, Não é outra coisa que uma terrível tristeza; E é sem razão que nos apressamos Em arriscar o repouso que para sempre nos arrependemos. Ai de mim! não é mesmo a ternura, Que nos traz felizes dias.</p> <p>Nestas tranquilas paragens nada perturba a paz, Os pássaros mantêm o silêncio, Os ventos não sopram mais senão para refrescar E os riachos correm sem violência.</p> <p>Flora de todos os tipos ostentam seus encantos; E os Zéfiros, de um hálito amoroso, Trazem o odor das brilhantes planícies, Aos bosques mais espessos.</p> <p>Nesta amável solidão Um doce sono surpreende meus sentidos, Eu cedo a seus charmes poderosos, Ele somente pode de meu coração acalmar a inquietude.</p>
---	---

181 **Air**

ser, Hé - las! ce n'est point la ten - dres - se, qui nous fait d'heu-reux

b 6 7 6 7 6 4 # 6 6

186

jours, Le fruit des plus ten-dres a - mours, N'est tres sou-vent qu'une af - freu - se tris -

6 4# 6 6# 6

14

Acte Troisième

192

tes - se; Et c'est sans rai - son\_ qu'on s'em pres - se De ris - quer un re -

4 3 6 6 5b # 7 6/4#

198

pos qu'on re - gret - te tou - jours. Hé las! ce n'est plus la ten - dres - se Qui nous

7 # 4 # 6 6 7 6/3 4 #



Acte Troisième

15

204

**Lentement**  
Sourdines

Violons

fait d'heu-reux jours. Qui nous fait d'heu-reux jours.

**Lentement**

6 6<sub>♭</sub> 5 4 # b 6 4 5 4 6<sub>♭</sub> 6 4# 7 6#

211

De ces tran-quil - les lieux rien ne trou - ble la paix,

6 6 6 4 5 4 6<sub>♭</sub> 6 4# 6 7 6# 6 4 4#

16

Acte Troisième

217

Les oy-seaux gar-dent le si-len-ce, Les vents ne sou-flent

6 5 6 7

222

plus que pour don-ner du frais Et les ruis-seaux cou-lent sans vi-o-len-

b 6 6b 7 6 # 6 5 # 6 6 4 #

## Acte Troisième

17

228 *doux*

cc.

6 6 6 7 7<sub>b</sub>

233

Flo - re de tou - tes pars é - ta - le ses at - traits; Et les Ze-

6 6<sup>#</sup> 6 7 4 3

18

Acte Troisième

239

phirs, d'une a-mou-reuse ha - lei - ne Por-tent l'o-deur de la bril-lan - te plai - ne, Aux boc-

6 6 6 5 # # 6 6# 6 #

243

ca - ges les plus é - pais.

6 5 # b 6 7 6 3

251 **Lentement**

Dans cette ai-ma-ble so-li - tu - de Un doux som meil sur-prend mes sens, Je

6 6 7 6 7

257

cède à ses char-mes puis-sants, Luy seul peut de mon cœur cal-mer l'in-qui-e - tu - de.

5b 6 6 5b 6 3

### Ato IV, cena I - diálogo

#### Bacchus e Ariane – *Ouy, je vais m'arracher*

**Tipo de música e Tonalidade:** *Récitatif simple* (arioso) em Ré menor

**Compasso:** 3,  $\mathbb{C}$ , 2, 3/2 e C

**Aspectos textuais: BACCHUS** – três versos com 8 sílabas, um com 10 e três com 12 e **ARIANE** - dois versos com 8 sílabas; o recitativo é dividido em três estrofes, sendo 1ª e 2ª cantadas por Adraste, com forma ABBA e ABB, respectivamente e a 3ª é entoada por Ariane com forma AB.

**Aspectos harmônicos, melódicos e/ou rítmicos:** De acordo com Charpentier, Ré menor apresenta os afetos “*grave et dévot*”, ou seja, grave e devoto. Bacchus, incerto do amor de Ariane, anuncia que partirá. Após um prelúdio lento e patético, com notas pontuadas e figurações curtas (ornamentos escritos), com muitos acordes dissonantes, Bacchus inicia uma espécie de suplicante despedida em tom lamentoso, com uma insistência sobre o sexto grau, sib.

Uso equilibrado de grau conjunto, saltos e notas repetidas, com linhas bastante melodiosas; uma escala completa de lá4 a lá3 com 2ª menor (Bb) em sentido descendente junto ao texto “*je ne m’offriray plus à vos yeux, inhumaine*” (eu não me oferecerei mais à seus olhos, desumana, c. 22 ao 24-1) mostrando a infelicidade de Bacchus por não ser correspondido por Ariane; a frase com a mesma rima da anterior, “*Mais en vain je fuiray, cruelle*” (Mas em vão eu fugirei, cruel, c. 28 ao 30) em direção também descendente e contorno melódico semelhante, repousa da mesma forma em duas semínimas lá3, reforçando a rima (*inhumaine – cruelle*).

No compasso 30 ao 33, há uma curta melodia cromática sob “*malgré vostre injuste rigueur*” (apesar de vosso injusto rigor) em linha ascendente, sobre um baixo descendente semelhante ao da *Passacaglia*, logo atingindo o ponto culminante do recitativo na palavra “*flame si belle*” (uma chama tão bela, c. 32 e 33) com um sib 4, uma representação pictórica de chama; dois ornamentos, no baixo contínuo, remetendo às ornamentações patéticas do prelúdio anterior, junto aos textos “peine” (pena, c. 26), na descendente e “belle” (bela, c.33) na ascendente, destacando as palavras; predomínio do uso de notas com valor de 1/2 e 1/4 de tempo.

Ariane acena um leve interesse perguntando-lhe se não a abandonaria, ao que Bacchus responde com uma ária em compasso 3, anunciando submissão ao amor, em detrimento das glórias da guerra (que o obrigariam a partir). A ária é

extremamente cantábile e memorável, em forma musical AABb, em que b é a repetição dos últimos dois versos, a segunda vez atingindo o sib 4, o que enfatiza sua súplica pelo amor de Ariadne e sua promessa de jamais partir.

<p>BACHUS</p> <p><i>Ouy, je vais m'arracher de ce fatal séjour Je ne m'offriray plus à vos yeux, inhumaine,</i></p> <p><i>Je veux vous épargner la peine De rebuter mes soins et mon amour ; Mais en vain je fuiray, cruelle, Malgré vostre injuste rigueur, Une flâme si belle Regnera toujours dans mon cœur.</i></p> <p>ARIANE</p> <p><i>Si vostre cœur estoit sensible, Pourriez-vous nous abandonner ?</i></p>	<p>BACO</p> <p>Sim, eu parto desta fatal estadia Eu não me oferecerei mais aos seus olhos, Inumana, Eu desejo vos poupar a pena De recusar meus carinhos e meu amor. Mas em vão eu seguirei, cruel, Apesar do vosso injusto rigor, Uma chama tão bela Reinará para sempre em meu coração.</p> <p>ARIADNE</p> <p>Se vosso coração fosse sensível, Poderíeis nos abandonar?</p>
---	---

#### Ato IV, cena I

##### Bacchus - Se je fais cet effort terrible

**Tipo de música e Tonalidade:** Air em Ré menor

**Compasso:** 3

**Aspectos textuais:** metrificação regular, um verso com 10 sílabas e três com 8; apenas uma estrofe com forma ABAB.

**Aspectos harmônicos, melódicos e/ou rítmicos:** A forma musical é AABb; pequenos fragmentos de textos são repetidos para criar o efeito retórico de um pedido, com melodias formando sequências com intervalos semelhantes “Cessez, cessez d'être inflexible” (Cessai, cessai de ser inflexível, c. 43 ao 46); o baixo contínuo apresenta um acompanhamento mais movido (marcando o ritmo ternário da ária), tanto rítmico quanto melodicamente.

Todo esse trecho é bem melódico, como são as árias. Quando há saltos, eles são compensados em geral por graus conjuntos na direção oposta, como boas melodias são feitas.

<p><i>Si je fais cet effort terrible, L'Amour me le doit pardonner.</i></p>	<p>Se eu faço este esforço terrível, O Amor deve perdoar-me.</p>
---	--

<i>Cessez, cessez d'estre inflexible, Je cesseray de vouloir m'éloigner.</i>	Cessai, cessai de ser inflexível, Eu cessarei de querer distanciar-me.
--	---

### Ato IV, cena I - diálogo

#### Ariane e Bacchus - Hélas! ... Vous soupirez

**Tipo de música e Tonalidade:** *Récitatif simple* em Ré menor

**Compasso:** 2, 3/2, C, 3

**Aspectos textuais:** **ARIANE** - um verso com 2 sílabas, um com 8 e cinco com 12 e **BACCHUS** - dois versos com 6 sílabas, sete com 8, dois com 10 e um com 12. Sete estrofes compõem o diálogo, sendo a 1ª, 4ª e 6ª entoadas por Ariane, cujas formas são: 1ª A, 2ª ABBA e 3ª AB, as demais são entoadas por Bacchus, sendo a 2ª e 3ª com forma ABBA e 5ª e 7ª AB. Os 6 últimos versos fazem rima entre si (5ª, 6ª e 7ª estrofes).

**Aspectos harmônicos, melódicos e/ou rítmicos:** A predominância de graus conjuntos e linhas melodiosas prosseguem, com destaque para a mudança brusca de afeto marcando a surpresa de Bacchus: “*O ciel*” (Ó céus!), uma exclamação isolada por pausas, mudando bruscamente de ré menor para ré maior (*Joyeux* / alegre), ainda reforçada pela repetição rítmica do baixo.

Logo temos uma representação pictórica de “*les pleurs que vous verser*” (as lágrimas que versais, c. 63 ao 65-1) com uma escala descendente acompanhada por uma linha semelhante do baixo em sextas, com figuras rítmicas iguais imitando a queda de lágrimas. Bacchus pergunta em uma linha cromática ascendente marcando uma delicada hesitação, se sua sorte com Ariane mudara: “*M’annoncent-ils un sort que je n’osois attendre?*” (Anunciam-me uma sorte que não ousaria esperar?, c. 65 ao 67-1). Ariane finalmente cede à súplica de Bacchus, explicando que o medo a impedira de amá-lo: “*La mortelle frayeur de votre éloignement*” (O mortal temor de vossa distância, c. 72 ao 74), essa parte é composta sobre uma melodia com saltos e notas repetidas, retratando pictoricamente a frase, suspensa em Mi maior.

Segue a fala de Ariane, em melodia ascendente que desenha uma linha com crescente emoção de lá3 a ré4 “*Vous a fait voir en ce moment, / Si mon coeur n’a pour vous que de l’indifference*” (Vos fez ver neste momento / Que meu coração não nutre por vós a indiferença, c. 74 ao 78-1). Responde Bacchus com uma linha mais saltitante em intervalos de terças repousando em sol maior: “*Trop fortuné Bacchus*” (Tão



afortunado Bacchus, c. 78 e 79-1). O final do diálogo se encaminhará para lá maior, criando a tensão necessária para culminar na cena de epifania do dueto de amor em Ré maior.

<p>ARIANE</p> <p>Hélas !</p> <p>BACHUS</p> <p><i>Vous soupirez, trop charmante Princesse, Sentirez-vous dans ce moment Quelque pitié pour un Amant Qui veut vous adorer sans cesse ?</i></p> <p><i>O Ciel ! les pleurs que vous versez M'annoncent-ils un sort que je n'osois attendre ? Est-ce Bacchus qui vous les fait répandre, Où sont-ce vos malheurs passez ?</i></p> <p>ARIANE</p> <p><i>Il n'est que trop aise d'expliquer ce silence ; La mortelle frayeur de vostre éloignement Vous a fait voir en ce moment Si mon cœur n'a pour vous que de l'indifférence.</i></p> <p>BACHUS</p> <p><i>Trop fortuné Bacchus Conçois-tu ce bonheur suprême ?</i></p> <p>ARIANE</p> <p><i>Pour cacher son amour les soins sont superflus, On ne peut s'empêcher de montrer que l'on aime.</i></p> <p>BACHUS</p> <p><i>Ne vous contraignez-plus, Écoutez mon amour extrême.</i></p>	<p>ARIADNE</p> <p>Ai de mim!</p> <p>BACO</p> <p>Suspirais, mui encantadora Princesa, Sentireis neste momento Alguma pena de um Amante Que quer adorar-vos sem cessar?</p> <p>Ó Céus! Os prantos que versais Anunciam-me um tipo que não ousaria esperar? É Baco que vos provoca a derramá-los, Ou são vossas infelicidades passadas?</p> <p>ARIADNE</p> <p>Não é senão fácil explicar este silêncio; O mortal temor de vosso afastamento Vós vistes neste momento Se meu coração não nutre por vós senão a indiferença.</p> <p>BACO</p> <p>Tão infortunado Baco Concebes tu esta felicidade suprema?</p> <p>ARIADNE</p> <p>Para esconder seu amor os cuidados são supérfluos, Não podemos impedir de demonstrar que amamos.</p> <p>BACO</p> <p>Não vos contrarieis mais, Escutai meu amor extremo.</p>
---	--

#### Ato IV, cena I - dueto

#### Ariane e Bacchus - Que nos coeurs amoureux

**Tipo de música e Tonalidade:** Air em Ré maior

**Compasso: 3**

**Aspectos textuais:** metrificação regular, um verso com 3 sílabas e um com 8 e seis com 6; duas estrofes, 1ª com forma ABBA e 2ª com forma ABAB.

**Aspectos harmônicos, melódicos e/ou rítmicos:** *Air* em Ré Maior acompanhado apenas por Baixo contínuo com compasso fixo e constante (3); faz uso de repetição textual e musical; a tonalidade maior contrasta com o ré menor inicial que marcava o desalento de Bacchus, desistindo do amor de Ariane. Toda a cena se desenvolve harmonicamente em direção à culminação desta ária amorosa.

As linhas são extremamente melodiosas e memoráveis, pois é um momento de conciliação entre Ariane e Bacchus, representado pela constância de sextas e terças entre as duas vozes. O acompanhamento também é mais cantante, compondo um equilibrado trio com as vozes, muitas colcheias no baixo criam mais movimento, impulsionando o “trio” numa cena de júbilo amoroso; predomina o uso de notas repetidas e grau conjunto, de forma equilibrada; o dueto tem como forma musical AABb.

A partir do compasso 106, Ariane canta uma sequência ascendente que dura 5 compassos até atingir um longo fá4 de 2 compassos, enquanto Bacchus sustenta uma longa e aguda nota (fá4), que, reforçada pelo *messa di voce* típico do estilo barroco, cria um momento de sensualidade ímpar, com movimentos rítmicos repetitivos que imitam movimentos físicos em direção ao clímax amoroso (“*Que de si belles flâmes / Ne finissent jamais*”: Que tão belas chamas / Não se apaguem nunca); logo Bacchus vai se direcionar de modo ascendente a outra longa nota ainda mais aguda (lá4) enquanto Ariane atinge o clímax de sua melodia em “*flâmes*” (chamas) no compasso 114, com a nota sol4. O dueto se reencontrará homofonicamente em seus últimos 4 compassos, retornando às doces e suaves sextas; a sensação de calma é reforçada pelo baixo que se alonga em figuras rítmicas mais lentas.

ARIANE & BACCHUS	ARIADNE & BACO
<p><i>Que nos cœurs amoureux, Dans l'ardeur qui les presse, Se témoignent sans cesse Le bonheur de leurs feux. Que nos ames De l'amour épuisent les traits ; Que de si belles flâmes Ne finissent jamais.</i></p>	<p>Que nossos corações amorosos, No ardor que os comprime, Atestam sem cessar A felicidade de seu ardor. Que nossas almas Do amor esgotem as flechas; Que de tão belas chamas Não esgotem jamais.</p>

SCÈNE PREMIÈRE  
*Bachus, Ariane*

**Lentement**

[Dessus de violon] Violons et Flûtes

[Bachus]

[Basses de violon & basse continue]

5

9

14

# 6 6# # 5b 5b 9 8

9 8 4 3 6 9 8 6 7# 4 7#

# 5b 6# 9 8 7 6 5b 7 6 b 6 #

2

Acte Quatrième

20

**Bacchus**

Ouy, je vais m'ar-ra - cher de ce fa - tal se - jour, Je ne m'of - fri - ray

23

plus à vos yeux, in - hu - mai - ne, Je veux vous é - parg - ner la

26

pei-ne de re-bu-ter mes soins et mon a - mour. Mais en vain je fui-ray, cru -

30

el - le, Mal - gré vos tre in-jus - te ri - gueur, u-ne flâ-me si bel - le Reg-ne -

34

**Ariane**

ra tou - jours dans mon cœur. Si vos - tre cœur es - toit sen -

36 **Bacchus**

si - ble, Pour-riez - vous nous a - ban - don - ner? Si je fais cet ef - fort ter -

# 6 6# # b 6b 4

39

ri - ble, L'A - mour me le doit par - don - ner; Si je

4 2 # 7 6 #

43

ner. Ces - sez, ces - sez d'es-tre in - fle - xi - ble, Je ces - se - ray, je ces - se -

# 5 6 6

48

ray de vou - loir m'é - loi - gner. Ces - sez, ces - sez d'es-tre in - fle -

6 4 3 6

53

xi - ble, Je ces - se - ray, je ces - se - ray de vou - loir m'é - loi -

# 6# 6 b 6 # 4 #

57 **Ariane** **Bacchus**

gner. Hé - las! Vous sou - pi - rez, trop char - man - te prin -

# 6

4

Acte Quatrième

59

ces - se, Sen - ti - rez - vous dans ce mo - ment Quel-que pi-tié pour un a -

6 7 $\flat$  6 5

62

mant Qui veut vous a - do - rer sans ces - se? O Ciel! les

6 6 4 3  $\flat$   $\sharp$  6

64

pleurs que vous ver - sez M'an - non - cent - ils un sort que je n'o - sois at -

6 6 6 6 $\sharp$  6 6 4 $\sharp$  6 7 $\flat$

67

ten - dre? Est - ce Ba - chus qui vous les fait ré - pan - dre, Où

$\sharp$  5 4 $\sharp$  2 6 6 $\sharp$  6 6

69

Ariane

sont - ce vos mal - heurs pas - sez? Il n'est que trop ai -

7 $\flat$  6 7 $\sharp$   $\flat$  4  $\sharp$   $\sharp$

71

sé d'ex - pli - quer ce si - len - ce; La mor - tel - le fray -

6 $\flat$  6 7 6  $\sharp$

73

eur de vos - tre é - loï - gne - ment Vous a fait voir en ce mo -

6 6 # 6 6#

76

ment Si mon cœur n'a pour vous que de l'in - dif - fe - ren -

5b 7# 6 4 #

78

**Bachus**

-ce. Trop for - tu - né Ba - chus Con - çois - tu ce bon - heur su -

5b

80

**Ariane**

prêt - me? Pour ca - cher son a - mour les soins son su - per -

# 5 6

83

flus, On ne peut s'em - pê - cher de mon - trer que l'on ai

6 6 6 6 6 6 3

4# 2 4

86

**Bachus**

me. Ne vous con - trai - gnez plus, E - cou - tez mon a - mour ex - trê - me.

7 6 5b 6 #

6

Acte Quatrième

90 **Ariane** [Adraste paroist sans estre veu]  
 Que nos cœurs a-mou-reux, Dans l'ar-deur qui les pres-se, Se té-  
**Bachus**  
 Que nos cœurs a-mou-reux, Dans l'ar-deur qui les pres-se, Se té-  
 9 8 4 5  
 7 6 2

95  
 moi-gnent sans ces-se le bon-heur de leurs feux; feux.  
 moi-gnent sans ces-se le bon-heur de leurs feux; feux.  
 8 7 7 5  
 6 5 # 5 #

100  
 Que nos a-mes De l'a-mour é-pui-sent les traits; Que de si bel-les  
 Que nos a-mes De l'a-mour é-pui-sent les traits; Que de si bel-les  
 6 4 4 # b 6#

106  
 flâ-mes Ne fi-nis-sent ja-mais, Ne fi-nis-sent ja-mais, ja-mais.  
 flâ-mes Ne fi-nis-sent ja-mais. Que de si bel-les flâ-mes, Que  
 7 6 # 6 6# #

112  
 Que de si bel-les flâ-mes, Que de si bel-les flâ-mes  
 de si bel-les flâ-mes Ne fi-nis-sent ja-mais, ja-mais.  
 6 6#  
 4



### Ato IV, cena II

#### Adraste - C'en est fait

**Tipo de música e Tonalidade:** *Récitatif simple (arioso)* em Fá maior

**Compasso:** C, 3 e 2

**Aspectos textuais:** métrica regular, dois versos com 8 sílabas e dois com 12; o recitativo é composto de apenas uma estrofe, com forma ABBA.

**Aspectos harmônicos, melódicos e/ou rítmicos:** Predomina o uso de saltos consonantes; 6 compassos de introdução na tonalidade de dó (V), passando para fá (I) ao iniciar o texto; composto por 4 versos, escritos com rima interpolada ABBA; versos divididos em 8-12-8-12 sílabas.

Os ritmos são repetitivos com figuras rítmicas galopantes, em anapestos. Ritmos marcados em arpejos nasceram com a formulação de Monteverdi do estilo *concitato*, não podemos ignorar à referência de Marin Marais à herança italiana, aqui já modificada, mas com clara lembrança do gênero guerreiro, ou da ira, como definiu o compositor cremonense.

Para Charpentier, Fá maior é uma tonalidade “*furieux et importé*” ou seja, furiosa e colérica. Esta tonalidade tornou-se convencional para as cenas de fúrias ou

demônios, e aqui já prepara a cena IV deste mesmo Ato, da feroz “*Entrée pour les Demons*” (a entrada dos demônios).

<i>C'en est fait, la fureur s'empare de mon ame ;          La haine succède à l'amour ;          Et mon bras en ce même jour,          Va porter en ces lieux &amp; le fer &amp; la flâme.</i>	Está feito, o furor domina minha alma; O ódio sucede o amor; E meu braço neste mesmo dia, Vai levar a este lugar o fogo e a chama.
--	---

### Ato IV, cena II

#### Adraste - Un amant rebuté

**Tipo de música e Tonalidade:** *Petit air* em Fá maior

**Compasso:** 3

**Aspectos textuais:** métrica irregular, um verso com 6, 8, 10, 12 sílabas; o recitativo é composto de apenas uma estrofe, com forma ABBA.

**Aspectos harmônicos, melódicos e/ou rítmicos:** Como em todas as árias de Adraste, o baixo contínuo dobra constantemente a linha da voz; predomina o uso de saltos e grau conjunto; é uma *petit air* de vingança. O acompanhamento dos violinos apresenta caráter mais orquestral e mais independente em relação à voz e ao contínuo, criando movimento e agitação para a ária de Adraste.

A forma musical da peça é AABb, sendo a parte A uma repetição literal e a parte B e b apresentando variação melódica e um pequeno acréscimo de texto na parte b, a repetição da frase “*des coeurs jaloux*” (de corações enciumados, c. 168 ao 170), com variação melódica nos dois momentos, o 1ª é em grau conjunto e o 2º é em salto e nota repetida, conferindo maior dramaticidade à frase; já na parte B predomina o uso de grau conjunto e a tessitura varia de dó3 a dó2, já na parte b predomina o uso de saltos e a tessitura varia de ré3 a fá1, representando o rancor sentido por Adraste.

O recitativo termina com a palavra “*félicité*” (felicidade, c. 173 e 174-1) sendo entoada em notas bem graves, trazendo um ar sombrio e irônico; os finais de frase são sempre na descendente, reforçando o teor das palavras, como “*rebuté*” (rejeitado, c. 152), “*peine*” (dor, c. 157) e “*haine*” (ódio, c. 161) e sugerindo o desejo de vingança vivido pela personagem.

<i>Un amant rebuté</i>	Um amante rejeitado
------------------------	---------------------

<i>Ne peut se consoler, qu'en faisant de la peine ; Et les maux qu'inspire la haine Des cœurs jaloux font la félicité.</i>	Não pode se consolar, senão causando dor;  E meus males que inspiram o ódio De corações enciumados trazem a felicidade.
--	--

### Ato IV, cena II

#### Adraste - *Hâtez vous d'assûrer ma vengeance*

**Tipo de música e Tonalidade:** *Air* em Fá maior

**Compasso:** 2, 3/8

**Aspectos textuais:** dois versos com 3, 6 e 12 sílabas e três com 8; é composto de apenas uma estrofe com os versos em métrica irregular, porém com rima, cuja forma é ABABAABAB.

**Aspectos harmônicos, melódicos e/ou rítmicos:** Após uma pequena intervenção de Geralde, Adraste retorna com outra ária de vingança, ainda mais impetuosa. O Baixo contínuo dobra a linha vocal; e a orquestra acompanha homofonicamente o texto, reforçando o momento de grande agitação; a escrita musical alterna os compassos 2, 3/8 e 2 e as notas são de curta duração, com isso o acompanhamento se torna mais agitado e dinâmico, reforçando o furor presente no texto; do compasso 188 até o 192 o acompanhamento feito pelos violinos fica mais vigoroso e agitado, potencializando o texto “*Que de voir l'enfer en courroux, punir un rival qui m'offence*” (Ver o inferno em furor, punir um rival que me ofende); a sessão em 3/8 já antecipa em caráter a “*Entrée des demons*” (*entrada dos demônios*): podemos pensar nessa segunda ária de Adraste como uma pequena ária de fúria.

Há um equilibrado uso de saltos, graus conjuntos e notas repetidas; a ária pode ser dividida em duas partes, a 1ª é escrita sob o compasso 2 e abrange os 4 primeiros versos, os quais apresentam métrica irregular (3-6-8-12), provavelmente retratando os delírios irados de Adraste e rima ABAB, a 2ª parte é escrita em 3/8 e contempla os 3 próximos versos, com métrica mais regular (12-8-8) e rima AAB, reforçando o desejo de maldição contra Bacchus, em seguida a música retoma o compasso 2, repetindo o texto duas vezes “*Hâtez vous d'assûrer ma vengeance*” (Apressai-vos em assegurar minha vingança, c. 193-2 ao 198), as melodias não se repetem em nenhum dos momentos (na 1ª predomina o uso de grau conjunto em linha descendente, com tessitura de dó3 a mi2 e na 2ª predomina saltos e notas repetidas na ascendente, com tessitura indo de dó2 a dó3); consideramos que esta repetição é

utilizada mais como um elemento cênico, intensificando a cena, do que propriamente uma parte musical, tendo a forma de um a, dentro de um ABa. A mesma ária será repetida ao final desta cena.

<i>Hâtez-vous D'assûrer ma vengeance, Secondez mes transports jaloux, Répondez, s'il se peut, à mon impatience,  Ce sera pour mon cœur un spectacle bien doux, Que de voir l'Enfer en courroux Punir un rival qui m'offense ; Hâtez-vous D'assûrer ma vengeance.</i>	Apressai-vos Em assegurar minha vingança, Sustentai meus delírios de ciúmes, Respondei, se possível, à minha impaciência, Isto será para meu coração um espetáculo bem doce, Ver o Inferno em furor Punir um rival que me ofende; Apressai-vos Em assegurar minha vingança.
--	---



162

cœurs\_ ja - lous font la fe - li - ci - té. Et les maux qu'ins - pi - re la

7 6 7 # 5b

168

hai - ne Des cœurs\_ ja - lous, des cœurs ja - lous font la fe - li - ci -

7 5b 6

174

Tous

Tous

Géralde

Adraste

té. A - ban - don - nez ces lieux, quit - tez une in - hu - mai - ne... Has - tez

7 6#

177

vous d'as - sû - rer ma ven - gean - ce, Se - con - dez mes trans - ports ja -

6 6

10

Acte Quatrième

180

loux, Ré-pon-dez, s'il se peut, à mon im - pa - ti - en - ce, Ce se - ra pour mon

# # 6 6 6 6 6# # 6 7 6

185

cœur un spec - ta - cle bien doux, Que de voir l'en - fer en cour roux Pu -

7 6 7 6 7 6 6 4# 6

191

nir un ri - val qui m'of - fen - ce; Has-tez vous D'as-sû - rer ma van -

# 6 4 # 6

195

gean - ce, Has-tez - vous D'as sû - rer ma van - gean - ce.

5b 6 4 3 6#

© LAMUSA (SCARINCI et al.)

### Ato V, cena III

#### Ariane - Oú sont-ils les amants

**Tipo de música e Tonalidade:** *Récitatif accompagné – Pathétique, em Fá menor*

**Compasso:** ¢, 3, 2, 3/2

**Aspectos textuais:** um verso com 4, 6, 10 e 14 sílabas, cinco com 8 e nove com 12; cinco estrofes, 1ª com forma ABAB, 2ª ABAB, 3ª ABB, 4ª AABB e 5ª ABB.

**Aspectos harmônicos, melódicos e/ou rítmicos:** Podemos considerar esta cena como uma cena de loucura, em que a personagem feminina se encontra fora da razão, aqui provocada pela fúria Alec-ton. A tonalidade de fá menor, utilizada pela primeira vez no início deste último ato cria um ambiente tonal surpreendente e perturbador. Ariane está fora de si, numa cena em que tenta matar Bacchus e a si mesma.

Predomina o uso de saltos na melodia vocal; considerável uso de notas repetidas em ritmos curtos denotando a agitação de Ariane; as mudanças de compassos é bastante rápida, o acompanhamento se torna mais movido em dois momentos, “*ton trépas peut seul me satisfaire*” (tua morte pode somente me satisfazer, c. 119 ao 121-1) e “*difficile de punir un amant aimé*” (difícil punir um amante amado, c. 131 ao 134-1); este mesmo trecho é executado por duas vezes, sendo a 1ª vez dentro de uma tessitura de uma 5ª (Sib – fá) e a repetição dentro de uma tessitura de uma 9ª (fá – sol), terminando com um fragmento de escala descendente expressando a tristeza de Ariane.

<p><i>Où sont-ils ces amants dont je suis outragée ?          Quel azile les peut dérober à mes vos coups ?          De leur secrete ardeur je veux estre vangée,          Il faut que dans leur sang je teigne mon courroux :          Mais tout favorise leur crime ;          Grands Dieux, seroit-ce vous          Qui me cacheriez ma victime ?          Sans craindre mes transports jaloux,          Peut-estre en ce moment leur tendresse s'exprime ;          Peut-estre que Bacchus... o sort trop rigoureux !          Mais je les vois ; le ciel daigne exaucer mes vœux          En le [sic] livrant à ma colère.</i></p>	<p>Onde estão os amantes que me ultrajaram          Que asilo os pode livrar de seus golpes          De seus secretos ardores eu desejo me vingar          É necessário que em vosso sangue eu tenha minha ira          Mas tudo favorece seu crime          Grandes Deuses, séreis vós          Que de mim escondeis minha vítima          Sem temer meus transportes enciumados.          Pode ser neste momento vossa ternura a se exprimir          Pode ser que Baco, ó sorte tão rigorosa          Mas eu os vejo, o céu dignou-se a cumprir meu desejo          Entregando-os à minha cólera</p>
---	---



<i>Perfide, ton trépas Peut seul me satisfaire, Frapons... Hélas ? Je lui présente un immobile bras, Ma fureur devient inutile ; En vain pour le percer, mon bras s'estoit armé : Ciel ! qu'il est difficile De punir un amant aimé ?</i>	<i>Pérfido, tua morte pode somente me satisfazer Ai de mim, Eu o apresento um imóvel braço Minha fúria torna-se inútil Em vão para o perfurar meu braço está armado Céu! como é difícil punir um amante amado.</i>
---	--

### Ato V, cena III - diálogo

#### Bacchus e Ariane - Adorable princesse

**Tipo de música e Tonalidade:** *Récitatif accompagné – Solennel*, em Fá menor

**Compasso:** 3/2, 2, 4, 3

**Aspectos textuais: BACCHUS** – métrica irregular, dois versos com 2 sílabas e um com 6, 8 e 12 e **ARIANE** - um verso com 4 e 12 sílabas e dois com 6 e 8; o diálogo é formado por três estrofes, Bacchus entoa a 1ª com forma ABC e a 3ª AB e Ariane entoa a 2ª ABCDDC. Das partes analisadas esse diálogo é o com maior irregularidade métrica.

**Aspectos harmônicos, melódicos e/ou rítmicos:** Em continuidade à cena mais dramática da ópera (em termos aristotélicos, teríamos aqui a catástrofe), o V Ato é marcado pela aceleração na ação em direção ao desenlace com final feliz.

Bacchus entra em cena desavisado do delírio furioso de Ariane, que acabara de cantar, finalizando sua linha sobre um fá maior, entoando a palavra “*aimé*” (amado), depois do conturbado Fá menor. Bacchus mantém-se em fá maior, em arpejos sobre acordes vizinhos, com ritmos tranquilos, ainda em tom suplicante pelo amor de Ariane, sem compreender a gravidade da situação.

Em uma passagem cromática, acompanhada por linhas descendentes e cromáticas no baixo – uma linha *Passacaglia* ornamentada: sib – láb – sol – (mi) – fá (c. 143 ao 145) e na sequência, dó – (si natural) – sib – lá – sol (c. 146 ao 149), Ariane expressa sua fraqueza: “*Quelle foiblesse! Ma honte ne se peut cacher*” (Que fraqueza! Minha vergonha não se pode esconder, c. 143 ao 146-1) e em seguida o ressentimento: “*Malgré sa perfidie, Je ne puis lui ravir le jour*” (Apesar de sua perfídia, eu não posso privá-lo do dia, c. 145 ao 150).

Após esse trecho, alguns compassos centrados em dó maior aumentam a tensão da cena em direção à resolução de Ariane em arrancar a própria vida: “*Mais,*

*je pourray du moins punir mon lâche amour*” (Mas eu posso pelo menos punir meu covarde amor, c. 150 ao 153-1). Sua melodia em graus conjuntos, com ritmo acelerado e ascendente culmina no fá4 com a tentativa funesta de suicídio de Ariane. Sob o acorde de Fá maior Bacchus exclama atônito “*Ciel!*” (Céus!), e interrompe Ariane no segundo tempo do compasso, acompanhado pela súbita movimentação da orquestra com semicolcheias. Uma aceleração rítmica e vários saltos na melodia acompanham a cena em que Bacchus arranca o punhal das mãos de Ariane: “*Quelle cruauté de ces affreux transports peut-on estre coupable?*” (Céu! Que crueldade, de sua terrível perturbação pode-se ser culpado?, c. 155 a8 158-1).

<p>BACHUS</p> <p><i>Adorable Princesse, Que pourriez-vous me reprocher ? Jamais mon cœur...</i></p> <p>ARIANE</p> <p><i>Quelle foiblesse ! Ma honte ne se peut se cacher ; Malgré sa perfidie, Je ne puis luy ravir le jour Mais je pourray du moins punir mon lasche amour, En m'arrachant la vie.</i></p> <p>BACHUS</p> <p><i>Ciel ! quelle cruauté ! De ces affreux transport peut-on estre coupable ?</i></p>	<p>BACO</p> <p><i>Adorável Princesa, do que poderíeis me culpar? Jamais meu coração...</i></p> <p>ARIADNE</p> <p><i>Que fraqueza Minha vergonha não pode se esconder Apesar de sua perfídia, eu não posso privá-lo do dia Mas eu posso pelo menos punir meu covarde amor Tirando-me a vida.</i></p> <p>BACO</p> <p><i>Céu, que crueldade De seu terrível transporte pode ser culpado.</i></p>
---	---

## SCÈNE TROISIÈME

*Ariane, Alecton, suit Ariane, et en passant secoué sur elle son Flambeau*

**Prelude**

[Dessus de violon] Viste

[Hautes-countre de violon]

[Tailles de violon]

[Quintes de violon]

Ariane

[Basses de violon & basse continue]

89

Ariane

Où sont-ils les a-mants dont je suis ou-tra-gé-e; Quel-le a

95

zi-le les peut dé-ro-ber à nos coups? De leur se cret-te ar-deur je veux é-tre van-

## Acte Cinquième

7

99

gé - c, Il faut que dans leur sang, j'é - tei - gne mon cou - roux: Mais tout fa - vo - ri - se leur

6 4 3 6#

103

cri - me: Grands Dieux, se - roit - ce vous qui me ca - che - riez ma vic - ti - me? Sans

9 8 6 5b

108

crain - dre mes trans - ports ja - - lous, Peut - être en ce mo - ment leur ten - dres - se s'ex -

6 4# 6# b 5 6 # 6 7 6#

111

pri-me; Peut-être que Ba - chus, O sort trop ri-gou - reux, Mais je le vois: Le

b 6 5b b # 6

116

Ciel daigne ex-au-cer mes vœux en les li-vrant à ma co - le - re, Per - fi - de, ton tré -

5b 6 6 6

120

pas peut seul me sa - tis - fai - re. Fra-pons, he - las! je luy pre-

6 6 4 3 6 # 6 4/2

## Acte Cinquième

9

124

sen - te un im-mo-bi - le bras, Ma fu - reur de - vient i - nu - til - le; En vain, pour le per -

6 6# b 6 # 6#

129

cer mon bras s'é - toit ar - mé, Ciel! qu'il est dif - fi - cil - le de pu - nir un a - mant ai - mé? Ciel!

6 6# 6 7 6 b 5 6 # 7 6 # b

135

qu'il est dif - fi - ci - le De pu - nir un a - mant ai - mé? A - do - ra - ble Prin

Bacchus

6 6# 6 6# 6 4 # # 6

10

## Acte Cinquième

140

ces - se, Que pour - riez - vous me re - pro - cher? Ja - mais mon cœur... Quel - le foi -

6 6 5b 5 6 7 6

144

bles - se! Ma hon - re ne se peut ca - cher; Mal - gré sa per - fi - di - e, Je ne

# b 5b 6 6 4# 6

149

puis luy ra - vir le jour; Mais, je pour - ray du moins pu - nir mon lâche a -

7 7 4 # 6 5b

## Acte Cinquième

11

153

mour, En m'ar-ra - chant la vi - - e. Ciel! quel-le cru - au -

7 4 3

156

té! De ces af - freux trans - ports peut - on es - tre cou -

6 6



158

pa - ble? Ar - res - tez, bar - bare, ar - res -

4 2 5b

### Ato V, cena VI – dueto

Ariane e Bacchus - *Amour, cher auteur de ma peine*

**Tipo de música e Tonalidade:** *Air* em Lá maior

**Compasso:** 3

**Aspectos textuais:** dois versos com 8 sílabas e dois com 12, apenas uma estrofe, com forma ABAB.

**Aspectos harmônicos, melódicos e/ou rítmicos:** A tonalidade de lá maior permanece inalterada em toda a sexta e última cena. Ela representa a alegria final do encontro amoroso entre Bacchus e Ariane, a volta à razão de Ariane após a cena de loucura e a celebração final do amor, depois de tantas intempéries.

A tonalidade de resolução contrasta com o momento ápice de desentendimento do casal no Ato II, cena VI, que inicia com um baixo de *Passacaglia*, na qual Bacchus clama, em desespero, pelo amor de Ariane, que dele acaba fugindo. Esta cena é a única cena em Mi maior em toda a ópera, uma tonalidade bastante rara para a época, e que, devido à afinação não temperada, causaria desconforto pelos intervalos mais desafinados. Acaba sendo uma metáfora clara do distanciamento vivido pelo par principal, da necessidade de uma solução da tonalidade “conflituosa”, que encontrará o desenlace feliz somente no último Ato, com a resolução em Lá maior.

De acordo com Marc-Antoine Charpentier, esta tonalidade é “*joyeux et champêtre*”, (exultante e campestre), que vem plenamente de acordo com esta cena

idílica, que retrata o júbilo de encontros e êxtase amorosos do ambiente pastoril (lembremo-nos da Naxienne que canta ao final do Ato, revelando ao público a moral típica da pastoral: “O Amor não é jamais tão encantador / Que na primavera de nossa idade”).

As sílabas são dispostas de forma intercalada (ABAB 8-12-8-12); a forma musical é AAB, sendo a parte A escrita com repetição e em homofonia, mantendo intervalos de terças e sextas entre o par; as melodias com predominância de grau conjunto, sinalizando a comunhão entre Ariane e Bacchus (c. 245 ao 251); já a parte B com início homofônico em 6as e 3as (c. 252 ao 255), cujo texto “*Récompense de si beaux feux, em unissant nos coeurs d’une éternelle chaîne*” (Recompensa por tão belos ardores ao unir nossos corações com uma chama eterna) é repetido 4 vezes num ritmo acelerado de colcheias, e colcheias pontuadas, nas melodias assim como no baixo contínuo que a partir do compasso 268 impulsiona o dueto para o final. O dueto é rápido e já não apresenta tanta tensão erótica como o primeiro dueto, manifestando o estado de alegria e êxtase de Ariane e Bacchus, terminando em sextas, retratando a união do casal.

<i>Amour, cher auteur de ma peine,          Exprime en ce moment mes transports amoureux,          Recompense de si beaux feux          En unissant nos cœurs d’une éternelle chaîne.</i>	Amor, caro autor de minha pena, Exprime neste momento meus devaneios amorosos, Recompensa por tão belos ardores Ao unir nossos corações com um elo eterno.
---	---

237 **Ariane**

rel - le, Que Ba - chus y regne à ja - mais. Quel se - cours fa - vo -

6

240 **Bacchus**

ra - ble! Quel heu - reux chan - ge - ment! Non, non, rien n'est com - pa - ra - ble Au plai - sir que m'ins

7 6 # 6 6#

243 **Ariane**

pi - re un bon - heur si char - mant. A mour, cher au - teur de ma pei - ne, Ex - prime en ce moment mes trans

**Bacchus**

A mour, cher au - teur de ma pei - ne, Ex - prime en ce moment mes trans

6 7 6# 8 7 7#

250

1. ports a - mou - reux; reux; Ré - com - pen - se de si - beaux feux, En u - nis - sant nos

2. ports a - mou - reux; reux; Ré - com - pen - se de si - beaux feux, En u - nis - sant nos

4 # # 6

255

cœurs d'une é - ter - nel - le chaî - ne. Ré - com -

cœurs d'une e - ter - nel - le chaî - - - ne. Ré - com - pen - se de si - beaux

6# 4 6 7 4 # 6 4 #

259

pen - se de si beaux feux, En u - nis - sant nos cœurs d'une é - ter - nel - le  
feux, Ré - com - pen - se de si beaux feux, de si beaux feux, En u - nis - sant nos

6 6 5 6 4 6 6

263

chaî - - - ne. Ré - com - pen - se de si beaux  
cœurs d'une é - ter - nel - le chaî - - - ne. En u - nis - sant nos cœurs d'u - ne é - ter - nel - le

6 4 3 7 6 6

267

feux, Ré - com - pen - se de si beaux feux, En u - nis - sant nos  
chaî - - - ne. Ré - com - pen - se de si beaux

6

271

cœurs d'u - ne é - ter - nel - le chaî - - -  
feux, En u - nis - sant nos cœurs d'u - ne é - ter - nel - le chaî - - -

6 7 6#

274

ne, d'u - ne é - ter - nel - le chaî - - - ne. Jupiter  
ne, d'u - ne é - ter - nel - le chaî - - - ne. Pour é - ter - ni - ser la me

6 9/7 8/6 6/4 5 3

## Ato V, cena VI

### Junon - Ne craignez plus

**Tipo de música e Tonalidade:** *Récitatif simple* em Lá maior

**Compasso:** C, 3, 2

**Aspectos textuais:** um verso com 10 sílabas e três com 8; apenas uma estrofe, com forma ABBA.

**Aspectos harmônicos, melódicos e/ou rítmicos:** Predomina o uso de grau conjunto, intervalos consonantes entre voz e BC; intensa troca de compassos (C-3-2-C-3-2-C-3-2-3); métrica regular (10-8-8-8) e rima ABAB; os 4 últimos compassos repetem o texto “*Par la crainte de me déplaire, vous avez fléchi mon courroux*” (Pelo temor de me desagradar, vós dobrastes minha cólera, c. 293-2 a 296) reafirmando a ideia textual só que de forma mais intensa, em uma linha descendente (fá#4 a sol#3); a tessitura do recitativo vai de fá#3 a fá#4.

A repetição reafirma a conciliação de Junon com seu esposo Jupiter, abrindo caminho para a cena de tranquilidade e repouso amoroso do final feliz da ópera. Os deuses reconciliados permitem o júbilo pastoril e a moral amorosa final.

<i>Ne craignez plus que je vous sois contraire, Lorsque tous les Dieux sont pour vous. Par la crainte de me déplaire Vous avez fléchi mon courroux.</i>	Não temei mais que contra vós eu esteja, Enquanto os Deuses vos apoiam. Pelo temor de me desagradar Vós dobrastes minha cólera.
---	--

287 **Junon**

chus. Ne craig-nez plus que je vous sois con - trai - re, Lors-que tous les Dieux sont pour

290

vous, Par la crain-te de me dé - plai - re, Vous a - vez flé - chi ——— mon cou -

293

roux. Par la crain-te de me dé - plai - re, Vous a - vez flé - chi mon cou - rous.

## 8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento do presente trabalho nos possibilitou compreender um pouco mais sobre o macrouniverso, que são as *tragédies en musique*, através do estudo de um microuniverso – Marin Marais e sua segunda *tragédie en musique*, *Ariane et Bacchus*, de 1696. Para tanto, nos servimos de informações provenientes de diferentes áreas de conhecimento, como as Letras e o Teatro, quando abordamos sobre a tragédia clássica, a versificação e a declamação. O aprofundamento nestes três conteúdos fora de suma importância, pois são os alicerces da tragédia musical.

A tragédia clássica da Antiguidade serviu de referência na construção dos enredos das *tragédie en musique*, com isso, as regras aristotélicas, contidas na Poética, também acabaram sendo empregadas na composição das tragédias musicais. Desde o teor dos libretos, passando pelos tipos de personagens, a linguagem empregada nas obras, a qual deveria ser condizente com o perfil do personagem e seu caráter; o que poderia ou não ser levado aos palcos diante do público, até mesmo a estrutura da obra – prólogo mais 5 atos, provém das regras aristotélicas.

Ao construírem os libretos a escrita tinha de se manter elevada, assim como era nas tragédias literárias, para atender uma das regras aristotélicas, a qual determinava que os personagens nobres tivessem uma fala sublime. Por conta disso, tanto os escritores das tragédias literárias, quanto os libretistas das tragédias musicais do barroco francês, e isso inclui Saint Jean, o autor do libreto de *Ariane et Bacchus*, utilizaram-se basicamente das mesmas regras e elementos da versificação clássica ao criarem seus textos.

Sendo assim, a forma como os elementos da versificação, como versos, rimas, metrificação, entre outros que foram apresentados neste trabalho, foram usados nas tragédias literárias, acabou interferindo na forma de se compor a música das *tragédies en musique*, uma vez que o texto declamado fora o ponto de partida, o modelo para se pensar a música.

A forma de se declamar os textos trágicos criada por Racine foi inovadora em seu tempo, pois não primava apenas pela inteligibilidade textual do que era cenicamente interpretado, mas também o como se transmitir este conteúdo, passou-se a ter uma maior preocupação com os gestos e, principalmente, com as inflexões e os tons vocais. Tudo isso serviu de inspiração para Lully compor algo novo e

genuinamente francês, algo que integrasse texto, música e cena, levando ao nascimento da *Tragédie en musique*, a ópera barroca francesa.

Lully encontrou uma forma de transpor para sua música o que ouvia nos palcos sendo declamado, e por ser o pioneiro nesse novo gênero musical, em solo francês, acabou por determinar a forma da tragédia musical francesa. Forma esta que foi amplamente utilizada, por ele e seus contemporâneos, durante seus anos à frente da academia real francesa de música, restringindo, dessa forma, a atuação de outros compositores.

Consequentemente, por ter sido contemporâneo de Lully e também seu aluno, Marin Marais herdou e deu prosseguimento à forma lullyana ao compor suas óperas. Contudo, ao escutarmos e estudarmos sua música, em especial a *tragédie en musique* que foi analisada neste trabalho, *Ariane et Bacchus*, de 1696, podemos dizer que Marais compôs uma obra que segue as convenções musicais e dramáticas criadas por Lully e Quinault. Entretanto, apresenta inovações na linguagem, principalmente na manipulação harmônica do material, contribuindo com a história da tragédia musical francesa. Este estudo abre, portanto, novas possibilidades de pesquisa, para que a linguagem composicional de Marais venha a ser compreendida com maior profundidade.

Das *Règles de composition* de 1690 de Charpentier, contemporâneo de Marais, a tabela das paixões ligadas à tonalidades possibilitou-nos compreender alguns aspectos na manipulação harmônica do material composicional em nossa ópera. No entanto, estudos mais aprofundados destas questões poderão ser levadas a cabo em futuras pesquisas.

Em *Ariane et Bacchus* nos deparamos com personagens dramaturgicamente bem definidos, mas que fogem em algumas ocasiões dos estereótipos. Dentre os personagens analisados podemos citar como principal exemplo o herói Bacchus, que em vários momentos de suas falas apresenta uma atitude passiva e lamuriosa diante das recusas de Ariane, indo contra o arquétipo clássico do herói. Desde as poéticas antigas, o amor e a guerra eram dois elementos em oposição que traziam conflitos para o herói; este, ao entregar-se ao amor, perdia suas qualidades heroicas, colocando em risco suas obrigações civis ou guerreiras. Bacchus, o semideus guerreiro, vencedor de inúmeras batalhas, (*“Un Heros qui dans l’Inde a cent Peuples vaincus”* – Um herói que nas Índias, cem povos venceu), ao encontrar Ariane, assume



um discurso pouco másculo, pontuado por linhas pungentes, cromatismos e convenções do lamento italiano.

A música composta por Marin Marais, sob o libreto de Saint Jean, traz profundidade aos personagens, e com isso, elabora e deixa mais bem definido o perfil psicológico dos protagonistas e antagonistas. Suas paixões e afetos são ricamente explorados e muito bem retratados musicalmente pelo compositor, potencializando as cenas e o enredo. Pode-se afirmar que a música de Marais está em perfeita coesão com o texto, favorecendo o encontro de subtextos e intenções, permitindo com que o intérprete a execute de forma vigorosa.

No que diz respeito à relação entre a música e os elementos textuais, as partes analisadas de *Ariane et Bacchus* se encontram dentro do esperado para uma tragédia musical. A métrica dos versos é predominantemente regular, com destaque para uma exceção, cena III, ato V, quando Bacchus e Ariane discutem e ela decide se matar; texto e música favorecem o turbilhão de emoções.

As rimas se mantêm entre alternada (ABAB), interpolada (ABBA) ou paralelas (AABB), em praticamente toda a peça. Entre os personagens masculinos prevalece o uso do verso octossílabo, 25 versos para Bacchus e 23 para Adraste, já entre os personagens femininos o verso mais utilizado é o Alexandrino, 42 versos para Ariane e 14 para Junon, com isso podemos afirmar que, pelo menos nas partes analisadas, os autores se preocuparam em manter a escrita mais elaborada e nobre.

A partir desta constatação, verificamos que Ariane e Junon são duas personagens que mantêm sua estatura elevada, enquanto Adraste, embora príncipe, é rebaixado em seu discurso, por apresentar paixões ignóbeis. Bacchus, o herói da obra, é também rebaixado graças à sua entrega ao amor, à sua feminização e deslocamento de seu lugar masculino. Assim, as duas heroínas são elevadas pela nobreza dos alexandrinos, enquanto os heróis, ganham versificações pouco nobres. Poderíamos pensar que Marais e Saint-Jean tem um olhar mais simpático às figuras femininas? Este é outro fio que se abre para futuros estudos.

Outro ponto importante e muito bem executado por Marais é a criação de uma música que mantêm presente a ideia base estipulada e utilizada por Lully, a música que se assemelha à declamação. Em *Ariane et Bacchus* o texto está, na maior parte da obra, em posição de destaque e quando passa a desempenhar o papel de coadjuvante, Marais toma o cuidado de não criar uma música que transforme o texto em algo decorativo, mantendo assim, música e texto em perfeito equilíbrio.

Se tomarmos como referência as descrições apresentadas por Grimarest em seu tratado sobre recitativo, no qual fala como deve ser executada uma boa declamação, então podemos afirmar que Marais constrói uma declamação efetiva em música. Suas melodias e acompanhamentos criam uma variada gama de cores e inflexões, trabalha com uma ampla extensão vocal e o canto proporciona que a voz esteja sempre projetada. Tudo isso, somado à parte cênica, a qual traz consigo o gesto, cria-se uma obra completa, tornando-se mais potente que a declamação teatral.

*Ariane et Bacchus* pode não ter o papel revolucionário que mais tarde Rameau atingiu, no que diz respeito às inovações musicais, mas com certeza também não está aquém de nenhuma *tragédie en musique* de seu antecessor, Lully. Sua obra se encontra a meio caminho entre a tradição lullista e as grandes mudanças proposta por Rameau. Ao lado de Charpentier, Campra, Desmarest, e alguns outros autores contemporâneos, Marin Marais localiza-se neste momento de transição onde buscam por inovações, fertilizando o terreno para o florescimento e culminação da obra de Rameau.

A obra de Marin Marais é uma obra que merece ser amplamente executada, apreciada e ainda mais estudada, pois sua música é muito bem escrita, rica em detalhes, cores, nuances e beleza. Seu enredo se distancia da tragédia clássica da antiguidade, uma vez que mescla elementos da cultura clássica, como os personagens divinos, e do cotidiano cortês, como as intrigas amorosas, trazendo para esta tragédia uma certa leveza, assim como, algo de atemporal, pois toda trama gira em torno do amor, com direito a um *fin heureuse*, digno de uma grande história de amor.

As análises das principais partes musicais dos quatro personagens mais relevantes para a trama – Ariane, Bacchus, Junon & Adraste, foi apenas uma pequena contribuição dentro do universo da musicologia, havendo várias possibilidades para enriquecer ainda mais este trabalho, assim como as pesquisas relacionadas à tragédia musical francesa e, em particular, a produção operística de Marin Marais, com suas três outras obras, *Alcide* (1693), *Alcyone* (1706) e *Sémélé* (1709).

## REFERÊNCIAS

ANTHONY, James R. In: **Oxford music online - Grove music online**. Oxford University Press 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01894>> Acesso em: 11 JUL 2018.

ANTHONY, James R; BARTLET, M. Elizabeth C. In: **Oxford music online - Grove music online**. Oxford University Press 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07865>> Acesso em: 11 JUL 2018.

ARISTÓTELES. **A arte poética**. Traduzido por Eudoro de Souza. Lisboa: 5ª ed. INCM Casa da Moeda, 1998. p. 447.

\_\_\_\_\_. **Arte poética**. Domínio público. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000005.pdf>> Acesso em: 28 AGO 2016.

BARTLET, M. Elizabeth C. In: **Oxford music online - Grove music online**. Oxford University Press 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06173>> Acesso em: 11 JUL 2018.

BARON, John H. In: **Oxford music online - Grove music online**. Oxford University Press 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00362>> Acesso em: 11 JUL 2018.

BILAC Olavo; PASSOS, Guimarães. **Tratado de versificação**. Projeto livro livre, 2014. p. 116. Disponível em: <<http://genosmus.com/aulas/bilac-tratado.pdf?dccd1e>> Acesso em: 19 de FEV de 2017.

BOFFI, Guido. **História da música clássica**. Novara, Edições 70, 1999. p. 76-77.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A arte poética**. Trad. de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BORIE, Monique et al. **Estética teatral: textos de Platão a Brecht**. Trad. Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. p. 107.

BORREL, Eugène. **L'interprétation de l'ancien récitatif français**. Ed. Société Française de Musicologie. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/926665>> Acesso em: 7 NOV 2016.

BRILHANTE, Maria J. **Caminhos da herança clássica até ao teatro francês contemporâneo**. MÁTHESIS, Lisboa, v.12, 2003. p. 210.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. São Paulo. Editora UNESP, 1997. p. 65-72, 87-107.

CHAMFORT, Sébastien-Roch-Nicolas de. **Dictionnaire Dramatique (1776)** 3º tomo. Genebra. Slatkine, reedição de 1967 p 14-15.

COELHO, Lauro M. **A ópera Barroca Italiana**. São Paulo. Ed. Perspectiva, 2000. p. 43.

CORNIC, Sylvain. **Philippe Quinault ou la naissance de l'opéra français**. 2007. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Paris, Sorbonne. Paris, 2007. p. 10.

COSTA e SILVA, Amado. **A arte declamatória**. Vila velha, 2004. p. 07.

COUVREUR, Manuel. **Jean-Baptiste Lully: Musique et dramaturgie au service du Prince**. Bruxelas. Marc Vokar, 1992. p. 309.

DEMOMBYNES, Géraldine G. **Ce que nous enseignent la métrique et la prosodie grecque et française dans l'analyse de la déclamation musicale en France : principes méthodologiques appliqués à la tragédie en musique *Didon* (1693) de Geneviève Gillot de Saintonge et Henry Desmarest**. 2003 (artigo não publicado).

DIAS, G. A.; JANK, H. **A formulação da *Favola in musica* de Jacopo Peri: uma tradução e estudo do prefácio a *Euridice* (1600)**. Revista Música Hodie, Goiânia, V.16 - n.1, 2016, p. 149-164.

DILL, Charles. **EighteenthCentury Models of French Recitative**. Journal of the Royal Musical Association. V. 120, n. 2, 1995, p. 232-250.

DRATWICKI, Benoit. **The musical genres: tragédie lyrique**. In \_\_\_\_\_ Rameau 250<sup>a</sup> anniversaire. Disponível em: <<http://rameau2014.fr/eng/APPROFONDIR/The-musical-genres/Tragedie-lyrique>> Acesso em: 16 JAN 2018.

FOUCAUD, Édouard. **Histoire du théâtre en France**. Paris. Publications modernes. 1845. p. 381-382.

FRAGA, Eudinyr. **A ópera barroca italiana**. Revista USP, São Paulo, n. 47, p. 131 – 134, Set/Nov 2000. disponível em <[https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCEQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.revistas.usp.br%2Frevusp%2Farticle%2Fdownload%2F35103%2F37842&ei=PlnzU-qvBNHmsASY34G4DA&usq=AFQjCNFSukKkenWduFkvlrlW909St\\_PBPw](https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCEQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.revistas.usp.br%2Frevusp%2Farticle%2Fdownload%2F35103%2F37842&ei=PlnzU-qvBNHmsASY34G4DA&usq=AFQjCNFSukKkenWduFkvlrlW909St_PBPw)> Acesso em 15 de JUL de 2017.

GATTI, Patricia. **A expressão dos afetos em peças para cravo de François Couperin (1668-1733)**. 1997. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1997. p. 15-16.

GAZONI, Fernando M. **A Poética de Aristóteles: tradução e comentário**. 2006. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2006. p. 08.

GRAHAM, Sadler. **Versificação verbete**. In: The New Grove Dictionnary of Opera. V. 4, p. 966-967. Ed. Sadie, Stanley. Londres: The MacMillian Press Limited, 1992, 1994.

GRAMMONT, Maurice. **Petit traité de versificacion française**. 18<sup>a</sup> ed. Paris: Armand Colin. 1961. p. 01-52.

GRAWUNDER, Maria Z. **Uma tragédia clássica na França do século XVII**: Iphigênie de Racine. Letra hoje. Porto Alegre, PUCRS, v. 23, n. 1, p. 95-115, 1988.

GRIMAREST, Jean-Léonor Le G. **Traité de récitatif**: dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation et dans le chant. Ed. J. Le Fèvre e P. Ribou. Paris, 1708. p. 119-198. Trad. Atli Ellendersen, 2016, texto inédito.

GRIMES, Rebecca R. **The Student of Voice and the French Baroque Aria**: Practical Applications and an Annotated Anthology. 2014. Tese de doutorado. Universidade de Connecticut. p. 48. Disponível em: <https://opencommons.uconn.edu/dissertations/442/> Acesso em: 20 SET 2016.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons**: caminhos para uma nova compreensão musical. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 1988. p. 243.

HILL, John W. **Baroque Music**: Music in Western Europe, 1580-1750. W.W. Norton, 2005.

KINTZLER, Catherine. **L'opéra merveilleux**: machines ou effets spéciaux ? Merveilleux d'opéra, quasi-nature et physique romancée. 2015. Disponível em: <http://www.mezetulle.fr/lopera-merveilleux-machines-ou-effets-speciaux/#3-8211-le-merveilleux-dopera-une-esthetique-des-effets-speciaux-truc-ou-machine-> > Acesso em: 16 SET 2017.

KUBO, Viviane A. **Malinconia d'amore**: a melancolia e os lamentos femininos da ópera veneziana de meados do século XVII. Curitiba. Appris, 2013. p. 45.

KYLOUSEK, Petr. **Classicisme et âge des lumières**. 2014. Monografia – Masarykova Univerzita. Brno, 2014. p. 63 – 64. Disponível em: <https://digilib.phil.muni.cz/data/handle/11222.digilib/131018/monography.pdf> Acesso em: 23 SET 2017.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico**: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 2006. p. 32.

MARIN, Marais. **Ariane et Bachus**: tragédie mise en musique, partitura, 1703, André Philidor, Bibliothèque nationale de France.

\_\_\_\_\_. **Ariane et Bachus**, partitura, edição moderna. LAMUSA (Laboratório de Música Antiga da Universidade Federal do Paraná), Curitiba, 2016.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 3. ed. São Paulo. Cultrix, 1982. p. 258.

MORETTO, Fulvia; BARBOSA, Sidney. **Aspectos do teatro ocidental**. São Paulo. Editora UNESP, 2006. p. 63-80.

NANCY, Jean-Luc. **Rétit, récitation, récitatif**. In \_\_\_\_\_ Aux confins du récit. Vincennes. Universidade de Vincennes, 2014. p. 17.

NORMAN, Buford. **Quinault, librettiste de Lully: le poète des grâces**. Ed. Mardaga, 2009. p. 33.

\_\_\_\_\_. **Touched by the Graces: The Libretti of Philippe Quinault in the Contexto of French Classicism**. Alabama. Summa Publications, 2001. p. 26.

RACINE, Jean. **Phèdre**. Ed. Gwénola, Ernest et Paul Fièvre, 2015, p. 54.

RÒNAI, Laura; SCARINCI, Silvana. **Em busca de significados perdidos: convenções da ópera veneziana dos seiscentos**. *Música em perspectiva*, Curitiba, v. 4, n. 1, p. 81-82, Mar. 2011.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Dictionnaire de musique**. Paris: Duchesne, 1768.

SAINT-JEAN. **Ariane et Bacchus, tragédie**. Paris: Christophe Ballard, 1696. Tradução de : LAMUSA – Laboratório de Música Antiga da Universidade Federal do Paraná.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo. 3ª ed. Perspectiva. 2008.

PERRAULT, Charles. **Le siècle de Louis le Grand, 1687**. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108214v/f26.item.zoom>> Acesso em: 10 JUL 2017.

ROSAND, Ellen. **Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre**. Berkeley: University of California Press, 1991. Disponível em: <<http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft3199n7sm/>> Acesso em: 15 de SET de 2016.

REBELLO, Lúcia Sá. **Ars Poética de Horácio** – texto original. Organon. Porto Alegre, RS. Vol. 29, n. 56 (jan./jun. 2014), p. 259-277.

ROSOW, Lois. **French Baroque Recitative as an Expression of Tragic Declamation**. Oxford University Press. 468-479, 1983. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/3137873>> Acesso em: 12 JUL 2016.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 2003.

SILVA, Barbara C. **Declamação como gênero: definição, origens e prática**. Literatura Clássica, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 81, 2013.

TUNLEY, David. **The eighteenth-century french cantatas**. 2ª ed. Clarendon Press-Oxford, Nova Iorque, 1997, p. 35.

VERSHAEVE, Michel. **Le traité de chant et mise en scène Barroques**. 3<sup>a</sup> ed. Robert Martin. 2012, p. 19-27.

YASOSHIMA, Fabio. **O dicionário de música de Jean-jacques Rousseau**: Introdução, tradução parcial e notas. 2012. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2012. p. 62.



## APÊNDICE 1 - TIPOS DE RECITATIVO

### *Principais características*

#### **Pierre Estève (1753) & Jean Jacques Rousseau (1768)**

<p><b><i>Récitatif simple</i> (recitativo simples)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Recitativo mais comum na ópera barroca francesa.</li> <li>• Texto tem maior destaque que a música.</li> <li>• <b>Acompanhado por baixo contínuo.</b></li> <li>• <b>Constante mudanças de compasso para adequar o texto.</b></li> <li>• <b>Para Estève o <i>récitatif simple</i> também pode ser acompanhado por orquestra.</b></li> </ul>
<p><b><i>Récitatif accompagné</i> (recitativo acompanhado)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• A música tem um pouco mais de destaque em relação ao texto.</li> <li>• <b>Passagens mais melódicas.</b></li> <li>• <b>Acompanhado por orquestra.</b></li> <li>• Pode fazer uso de mudanças de compasso.</li> </ul> <p><b><i>Récitatif accompagné solennel</i> (solene)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• A orquestra acompanha as ações com acordes, fazendo uma base harmônica, geralmente com notas longas.</li> </ul> <p><b><i>Récitatif accompagné pathétique</i> (patético)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• O acompanhamento é mais agitado ritmicamente.</li> <li>• Usado em momentos mais dramáticos, como cenas de brigas, loucura, magia, etc.</li> </ul>
<p><b><i>Récitatif mesuré</i> (recitativo mensurado)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Não há mudanças de compassos.</b></li> <li>• Métrica mais regular.</li> <li>• Geralmente apresenta repetição musical ou textual.</li> <li>• Melodias mais cantáveis.</li> <li>• O acompanhamento orquestral geralmente é mais intenso.</li> <li>• Alguns teóricos classificam este recitativo como Ária.</li> </ul>
<p><b><i>Récitatif obligé</i> (recitativo obrigatório)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Em geral são compostos com ritornelos.</b></li> <li>• <b>Caráter sinfônico.</b></li> <li>• <i>Récitatif simple</i> e <i>obligé</i> são regularmente alternados em uma mesma cena.</li> </ul>
<p><b><i>Monologue</i> (monólogo)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Mescla <i>récitatif simple</i> e <i>accompagné</i>.</li> <li>• Geralmente texto e música se tornam mais intensos.</li> </ul>



<p><b><i>Récitatif Séc</i> (recitativo seco)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Notas repetidas variando no final da frase.</b></li> <li>• Considerável liberdade melódica.</li> <li>• Usado principalmente em diálogos.</li> <li>• Desde momentos simples até os mais sérios.</li> </ul>
<p><b><i>Récit d'Action</i> (recitativo de ação)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Usado em discussões mais animadas, com mais ação e exclamações e em outros momentos que vão além do diálogo.</li> <li>• <b>Ritmos mais fortes.</b></li> <li>• <b>Saltos melódicos.</b></li> <li>• Movimento em direção a novas tonalidades.</li> </ul>
<p><b><i>Récit Lyrique</i> (recitativo lírico)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Usado em momentos que vão além do diálogo.</li> <li>• <b>Mais relacionado à emoção do que à ação.</b></li> <li>• Breves pausas de acordo com o estado de espírito.</li> <li>• Aparenta ser uma ária, contudo ainda prioriza o texto mais declamado.</li> </ul>
<p><b>Monólogo</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>O acompanhamento é feito com mais instrumentos.</b></li> <li>• Linhas melódicas repetidas, geralmente as primeiras, dando a <b>forma de rondó</b> à música (ABA ou ABACA).</li> <li>• Usado em momentos de maior importância dramática (isso o assemelha à ária).</li> </ul>

## Géraldine G. Demombynes

<p><b><i>Déclamé</i> (declamado)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Variações de compasso.</li> <li>• <b>Valores rítmicos muito curtos em relação ao tipo de compasso empregado.</b></li> <li>• Intervalos conjuntos e disjuntos.</li> <li>• Muitas notas repetidas.</li> <li>• <b>O canto é acompanhado por baixo contínuo, porém também pode ser acompanhado por orquestra.</b></li> <li>• Pode ser usado em momentos mais solenes e também em réplicas de personagens secundários.</li> </ul>
<p><b><i>Déclamé-chanté</i> (declamado-cantado)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Mudanças de compasso.</li> <li>• <b>Melodia associando valores breves e longos.</b></li> <li>• Intervalos conjuntos e disjuntos (frequentemente diminutos).</li> <li>• <b>Evita repetições de notas.</b></li> <li>• Acompanhado por orquestra.</li> <li>• <b>Usado em cenas de maior expressão dos sentimentos.</b></li> </ul>
<p><b><i>Chanté</i> (cantado)</b></p>

- **Compasso fixo [único e constante].**
- Musicalmente mais flexível e melódico.
- **Valores rítmicos bastante longos em relação ao tipo de compasso empregado.**
- Frases musicais amplas terminadas por cadências (perfeitas, na maioria das vezes).
- Intervalos conjuntos e disjuntos (justos, maiores, menores, às vezes diminutos).
- **Poucas notas repetidas.**
- Acompanhado por orquestra.
- **Destinado aos personagens secundários.**
- Destinado a momentos sentimentais, contudo, os excessos são evitados.

## ANEXO 1 – RÈGLE DE COMPOSITION - CHARPENTIER

M.A. Charpentier (1636-1704) - *Règle de composition, Paris, 1690*<sup>39</sup>

### Tons e Afetos

Dó M	<i>Gai et guerrier</i>
Dó m	<i>Obscur et triste</i>
Ré M	<i>Joyeux et très guerrier</i>
Ré m	<i>Grave et dévot</i>
Mi b M	<i>Cruel et dur</i>
Mi b m	<i>Horrible, affreux</i>
Mi M	<i>Querelleux et criard</i>
Mi m	<i>Effemmé, amoureux et plaintif</i>
Fá M	<i>Furieux et emporté</i>
Fá m	<i>Obscur et plaintif</i>
Fá# M	***
Fá# m	***
Sol M	<i>Doucement joyeux</i>
Sol m	<i>Sérieux et magnifique</i>
Sol# m	***
Láb M	***
Lá M	<i>Joyeux et champêtre</i>
Lá m	<i>Tendre et plaintif</i>
Sib M	<i>Magnifique et joyeux</i>
Sib m	<i>Obscur et terrible</i>
Si M	<i>Dur et plaintif</i>
Si m	<i>Solitaire et mélancolique</i>

<sup>39</sup> Disponível em: <[http://www.musebaroque.fr/MB\\_Archive/Documents/tonalites.htm](http://www.musebaroque.fr/MB_Archive/Documents/tonalites.htm)>